Ueber

den Ritter Gluck und seine Werke.

Briefe

von ihm

und andern berühmten Männern seiner Zeit.

Eine

historisch-kritische Beurtheilung

seiner

Opern-Musik.

Aus dem Französischen

von

J. G. Siegmeyer.

Berlin, 1825.

In der Vossischen Buchhandlung.

OTHECA
TS.

Vorwort des Ueberſetzers.

Bereits vor einem halben Jahrhunderte trat in Italien und Frankreich ein Deutſcher mit ſolcher Kraft in der dramatiſchen Muſik auf, daß ſich ſein Ruhm durch ganz Europa verbreitete. Es war unſer Landsmann, der Ritter Gluck. Wahrſcheinlich wählte er Frankreich deshalb zu ſeinem Wirkungskreiſe, weil die Bildung in dieſem Zeitraume bei keiner Nation eine ſo hohe Stufe erreicht hatte, als da, und auch kein Volk ſo empfänglich für die Oper war, als die Franzoſen; denn die Italiener behaupteten ein eignes Recht, ſowohl auf ihre Fehler, als auf ihre Schönheiten, und die Deutſchen hatten ein noch zu kindliches Gefühl, als daß ſie die Erhabenheit der Opern-Muſik Glucks hätten faſſen und würdigen können. Die Jagd, der Erndtekranz ꝛc., die ihnen eine ſelige Entzückung gewährten, und die ihre Wirkungen auf ein unverdorbenes Gefühl auch nicht verfehlen konnten, ging ſchon über alles, was man von der Oper kannte; natürlich konnte Gluk nicht hoffen, mit ſeinen Iphigenien in Aulis und Tauris, mit Alceſte und Armide da eine neue dramatiſche Muſik zu begründen, die ſelbſt in Frankreich, wo die tragiſche Oper ſchon durch Sacchini ꝛc. den Weg gebahnt hatte, noch ſchwer genug Eingang fand. Er trat

mit einer seltenen Unerschrockenheit und Ruhe auf, und sein Bewußtsein, das Ziel nicht zu verfehlen, erhielt ihn in allen Stürmen aufrecht. Er hat, seinem eignen Geständnisse nach, dahin getrachtet, für alle Nationen und alle Zeiten zu schreiben, und die Erfahrung bestätigt, daß seine Ansicht, die er von der Stufe des Geschmacks hatte, worauf eine Kunst stehen muß, wenn sie allen Nationen und Zeitaltern gefallen soll, richtig war. Wir haben seine Werke nur später kennen lernen und besitzen über ihn selbst wenig Nachrichten; ich habe es daher gewagt, das Merkwürdigste, was der Abbé Arnauld an Briefen und andern Aufsätzen von und über ihn gesammelt hat, ins Deutsche zu übersetzen, und einem verehrlichen Publikum, mit Voransetzung der kurzen Biographie Glucks aus der schätzbaren Real-Encyclopädie, gehorsamst mitzutheilen. Ich fühle sehr gut, wie weit entfernt ich dem Originale in Ansehung einer fließenden Schreibart geblieben bin; ich hege aber auch zu gleicher Zeit das Bewußtsein, alles gethan zu haben, was einem treuen Uebersetzer obliegt. Ich war der Meinung, in Sachen der Künste und Wissenschaften dem Gedanken keinen andern Ausdruck substituiren zu dürfen, und diese Meinung setzte mich in die unangenehme Lage, den Periodenbau des Originals so viel als möglich beizubehalten, und lieber auf den Beifall einer eleganten Schreibart Verzicht zu leisten.

Berlin, den 10. December 1822.

Vorwort des Abbé Arnauld.

Die ganze Welt giebt zu, daß es, um die Malerei zu beurtheilen, nicht hinreichend ist, nur Augen zu haben; aber viele Menschen behaupten, daß man nur Ohren zu haben braucht, um die Musik zu beurtheilen; daher der lebhafte Hader, der ewige Streit über die sanfteste und liebenswürdigste der Künste.

Als uns der Ritter Gluck im Jahre 1774 seine Iphigenia in Aulis brachte, war die Meinung des Publikums und einiger Schriftsteller der ersten Klasse über das Verdienst dieses Werks getheilt. Das Publikum, welches seine Vergnügungen nicht nach Meinungen und Phrasen regelt, ist bis heute zu Gunsten des Verfassers des Orpheus, der Alceste, der Armide und der zwei Iphigenien vereinigt; die Gelehrten aber, von welchen ein sehr großer Theil auf die Vorurtheile weit mehr hält, als auf die Vergnügungen, streiten mit einer Art von Begierde; die einen für das Interesse der Kunst, die andern für das ihrer Eigenliebe.

Wir wollen hier bemerken, daß lange Zeit vorher, ehe der Ritter Gluck in Frankreich erschien, die gefühlvollsten und aufgeklärtesten Kenner Italiens ihn allen dramatischen Componisten ihres Landes als Musiker vorschlugen; wir wollen ferner hin-

zufügen, daß der Autor eines kürzlich in Madrid gedruckten spanischen Gedichts über die Musik, nachdem er diesen großen Componisten den Namen eines unsterblichen Mannes und eines erhabenen Erfinders beigelegt hat, dreist sagt: daß unser Jahrhundert nur durch ihn das goldne Zeitalter der lyrischen Scene genannt werden wird.

Diese Uebereinstimmung der vorzüglichsten Kenner der verschiedenen Nationen Europa's ist sicher hinreichend, einen Tauben Beifall abzugewinnen, aber alle Jahrhunderte haben uns gelehrt, wie schwer es hält, solchen Personen ein solennes Geständniß ihres Irrthums zu entreißen, die sich für geschaffen betrachten, die öffentliche Meinung zu bestimmen und zu leiten.

Wenn endlich die Revolution, die Gluck in der theatralischen Musik erregt hat, eine der wichtigsten und glänzendsten Epochen in der Geschichte dieser schönen Kunst ist, so glaubt ein Verehrer derselben, doch ohne Anmaßung, sie dadurch noch mehr zu verewigen, wenn er die verschiedenen Schriften, die über diesen Gegenstand für und wider erschienen sind, sammelte und dem Publikum hier mittheilt.

Die Franzosen sind stets geneigt, den Atheniensern zu gleichen; man würde mithin ohne Zweifel nur diejenigen unserer Weltmänner und Schriftsteller davon ausschließen können, die eine Ehre darein setzen, Untersuchungen herabzuwürdigen, an welchen die Athenienser so viel Interesse nahmen.

STAATS-
BIBLIOTHEK
MÜNCHEN

Biographie Glucks.

Gluck (Ritter Christoph), dieses große musikalische Genie, war in der Oberpfalz auf der böhmischen Grenze im Jahr 1714 geboren. In seiner Jugend lernte er die Musik zu Prag, und zeichnete sich durch seine Geschicklichkeit auf mehrern Instrumenten, namentlich auf dem Violoncell, aus. Er ging hierauf, siebzehn Jahr alt, nach Italien, studirte die Composition unter dem Capellmeister J. B. San Martini, und ließ seine erste Oper, Artaxerxes, in Mailand aufführen. Im Jahre 1742 war er zu Venedig, wo er die Oper Demetrius gab. Im Jahre 1745 ging er nach England; hier componirte er die Oper: der Sturz der Giganten, und lieferte in den folgenden achtzehn Jahren noch über vierzig dramatische Compositionen, die italienische Gattung verlassend, in welcher, wie Arnauld sagt, die Oper ein Concert ist, welchem das Drama nur zum Vorwande dient. Er schuf sich ein dramatisches System, in welchem Alles verknüpft ist, die Musik sich nie von den Situationen entfernt, und das Interesse aus der vollkommenen Uebereinstimmung aller Theile des Drama und der Musik hervorgeht. Nach diesem System componirte er zu Wien von 1762 bis 1764 seine Opern Helena und Paris, Orpheus, und im Jahr 1765 jenes berühmte Drama zur Vermählungsfeier Kaisers Joseph II, in welchem die Erzherzogin Amalia den Apollo, die Erzherzogin Elisabeth, Josephine und Charlotte aber die drei Grazien vorstellten. Der Bailli du Rollet, der im Jahr 1772 Gluck in Wien kennen gelernt hatte, engagirte ihn, für das Pariser Theater die Iphigenia in Aulis zu componiren. Zwei Jahre darauf kam Gluck nach Paris, und trotz aller Cabalen gelang es ihm, durch die Protection der Königin Maria

Antoinette, welche seine Schülerin gewesen war, seine Oper zur Aufführung zu bringen. Am 19. April 1774 wurde die gepriesene Oper zum erstenmale gegeben. Sie erregte die lebhafteste Sensation von Anfang bis zu Ende (schon die Ouvertüre mußte wiederholt werden, ein unerhörter Fall in den Jahrbüchern der Oper) und gab der alten französischen Musik, welche durch Duni, Philidor, Monsigni und Grétry von dem Théatre comique bereits verdrängt war, den letzten Todesstreich. Allein, wenn Gluck ohne Mühe über Lulli und Rameau triumphirte, so fand er in Piccini doch einen furchtbaren Gegner. Seine Rivalität mit letzterm, der bald nach ihm in Frankreich angekommen war, gab zu den lebhaftesten Streitigkeiten Anlaß, die noch bis jetzt nicht gänzlich ruhen. Der Iphigenia folgten noch: Alceste, Armide, Iphigenia in Tauris und Echo und Narcissus. Der Abbé Arnauld hat diese Werke sehr scharfsinnig analysirt, und die durch sie bewirkte Revolution in der Musik aus einander gesetzt. Im Allgemeinen dürfen wir wohl urtheilen, daß sie nie übertroffen, im Pathetischen wohl nie werden erreicht werden. Gegen das Ende seiner Tage zog sich Gluck nach Wien zurück, wo er im Jahr 1781 von dem Großfürsten Paul und dessen Gemahlin besucht wurde. Er starb daselbst an einem Schlagflusse den 17. November 1787 mit Hinterlassung eines sehr bedeutenden Vermögens. Seine Nichte, Maria Anna von Gluck, geboren zu Wien im Jahr 1759, war eine der trefflichsten Sängerinnen (wiewohl ihr Oheim sie einst in ihrem eilften Jahre in einer übeln Laune aufgegeben hatte), starb aber zum Verluste der Kunst schon in ihrem siebzehnten Jahre zu Wien 1776.

Wien den 1ſten Auguſt 1780.

Schreiben eines Ungenannten an einen der Direktoren der Oper in Paris.

Die Hochachtung, ſo wie der mir bekannte ſchätzbare Karakter und Ihre ausgezeichneten Talente, haben den Entſchluß in mir erregt, Ihnen die Mittheilung zu machen, daß der berühmte in ganz Europa bekannte Ritter Gluck eine franzöſiſche Oper komponirt hat, von welcher er wünſcht, daß ſie auf den Pariſer-Theater gegeben werden möchte.

Dieſer große Mann; nachdem er mehr als 40 italieniſche Opern gemacht hat, die auf allen Theatern wo ſie in dieſer Sprache gegeben werden, den gröſten Beifall erhalten haben, hat ſich durch ein wohl überdachtes Studium der ältern und neuern Werke und durch ein tiefes Nachdenken über ſeine Kunſt überzeugt, daß ſich die Italiener von dem wahren Wege in ihren theateraliſchen Kompoſitionen weit entfernt haben, daß die franzöſiſche Gattung die wahre Schreibart der dramatiſchen Muſik enthalte; daß, wenn ſie bis jetzt noch nicht auf der Stufe der Vollkommenheit ſteht, es weniger den wirklich ſchätzbaren franzöſiſchen Muſikern zuzuſchreiben iſt, ſondern den Verfaſſern der Gedichte, die; indem ſie den Umfang des Ausdrucks den die Muſik fähig iſt nicht kannten, den Geiſt dem Sinne, die Annehmlichkeit der Leidenſchaften und die Anmuth und Abwechſelung in den Verſen der Erhabenheit des Styls und der Anordnung der Scenen vorgezogen haben. Er hat ſeine Bemerkungen und Gedanken hierüber einem Manne von Geiſt Geſchicklichkeit und Ge-

ſchmacke mitgetheilt, und darauf zwei italieniſche Opern-Texte erhalten, die er in Muſik geſetzt hat. Dieſe zwei Opern auf den Theatern zu Parma, Mailand, Neapel, von ihm ſelbſt aufgeführt, haben einen unglaublichen Beifall erhalten, und beſonders in Betreff der neuen Bahn, die er gebrochen hat, in Italien eine förmliche Revolution in der Muſik verurſacht. Eine dieſer Opern im letzten Winter in Bologna, wo Gluck nicht zugegen war, gegeben, hat mehr als 20000 Fremde, die ſie zu ſehen wünſchten, dahin gezogen, und der damaligen Theater-Direktion einen Gewinn von wenigſtens 30000 Dukaten gebracht.

Durch eigne Erfahrung erhellt, hat Gluck nach ſeiner Zurückkunft hierher zu bemerken geglaubt, daß ſich die italieniſche Sprache durch die häufige Wiederholung der Vokale zwar mehr als jede andre dazu eigne, Paßagen auszudrücken, aber bei weitem nicht die Klarheit und Kraft der franzöſiſchen habe, und daß der Vortheil, den wir der erſtern zuſchreiben, im Gegentheil die wahre Art der dramatiſchen Muſik mehr zerſtöre; weil die Paßagen zweckwidrig wären, oder wenigſtens den Ausdruck ſchwächten.

Nach allen dieſen Bemerkungen hält Gluck die Behauptung unſerer berühmteſten Schriftſteller, die die franzöſiſche Sprache zu großen muſikaliſchen Kompoſitionen ungeſchickt finden, für ſehr unwürdig, und wer kann über dieſe Materie ein kompetenterer Richter ſein, als er? Er kennt beide Sprachen ſehr genau und wenn er gleich die Franzöſiſche nicht ohne Schwirigkeit ſpricht, ſo fühlt er doch den Sinn derſelben ganz gründlich, denn er hat durch ein beſonders Studium alle ihre Feinheiten und die Lehre des Sylbenmaßes mit vielem Scharfſinn unterſucht und erlernt. Schon ſeit langer Zeit hat er ſeine Kenntniß in beiden Sprachen auf verſchiedene Art verſucht, und bei einer gemeinſchaftlichen Zuſammenſtellung, wo beide gleich anwendbar waren, ſeine Erwartung beſtätigt gefunden. Proben, in welchen ſeine Talente ein richtigeres Urtheil, als das Ohr und der Geſchmack gewähren können, zuläßig machten. Nach ſolcher Ueberzeugung wünſchte er, ſeine

Meinung über den Vortheil der französischen Sprache durch die That zu bestätigen, wozu ihn auch der Zufall führte, indem er die tragische Oper: Iphigenia in Aulis in seine Hände fallen ließ, ein Werk, in welchem er alles zu finden glaubte, was er bisher suchte.

Der Verfasser oder vielmehr der Herausgeber dieses Gedichts scheint dem Racine mit der größten Genauigkeit gefolgt zu sein, der die Iphigenia, von welcher hier die Rede ist, auch als Oper bearbeitet hat. Um zu diesem Zwecke zu gelangen war er genöthigt, die Handlung mehr zusammen zu ziehen, und die Episode des Euriphil weg zu lassen. Im ersten Akte hat er an die Stelle des Vertrauten den Calchas eingeschoben, wodurch die Vorstellung mit größrer Lebhaftigkeit, Einheit und gedrängt der Katastrophe entgegen eilt. Das Interesse hat durch diese Abänderung nicht im mindesten gelitten, sondern denselben Zusammenhang behalten, wie das Trauerspiel des Racine. Die Auflösung des Stücks dieses großen Mannes konnte, so wie sie geschieht, in der Oper nicht beibehalten werden, durch die Zusammenziehung der Episode des Euriphil aber ist die Handlung mehr in Bewegung gesetzt worden, was eine herrliche Wirkung machen soll, und zu welcher Veränderung sowohl die griechischen Trauerspiel-Dichter als Racine selbst in der Vorrede zu seiner Iphigenia, dem Verfasser Veranlassung gegeben haben. Das ganze Stück ist in drei Akte eingetheilt gewesen, eine Eintheilung, die mir die günstigste zu sein scheint in einer Gattung, die einen schnellen Fortgang der Handlung erfordert. Man hat ohne große Schwierigkeit in jedem Akt ein dem Inhalte angemessenes glänzendes Divertissement, und zwar so angebracht, daß die Handlung dadurch gehoben und vervollkommt worden ist, und Sorge getragen, die Situationen und Karaktere einander so entgegen zu setzen, daß sie eine hervorstechende Abwechselung gewähren, den Zuschauer in steter Aufmerksamkeit erhalten, und das ganze Stück hindurch Interesse erregen. Ohne Zuflucht zur Maschinerie zu nehmen und unnütze Unkosten zu verursachen, hat man

das Mittel gefunden, dem Auge ein edles und prachtvolles Schauspiel zu gewähren. Ich glaube nicht, daß es jemals eine neue Oper gegeben hat, die weniger Kosten verursacht und doch einen so glänzenden Effekt gemacht hätte.

Der Verfasser des Stücks, dessen Vorstellung mit Inbegriff des Divertissements nicht über 2¼ Stunden dauert, hat sich zum Gesetz gemacht, die Gedanken, selbst die Verse des Racine beizubehalten, so weit es die Oper, die von dem Trauerspiele verschieden ist, zuließ. Die Verse sind dem Inhalte so innig angepaßt, daß man keinen Unterschied in der Schreibart beider bemerkt. Die Wahl der Iphigenia in Aulis scheint mir so glücklich gewesen zu sein, daß er; indem er dem Racine folgte so weit es möglich war, sich der Wirkung versichert halten konnte, und durch die Gewißheit des Beifalls hinlänglich dafür entschädigt worden ist, was er auf der andern Seite an Eigenthümlichkeit verlieren konnte.

Der Name Gluck würde mich allein schon entschuldigen, mehr über die Musik dieser Oper zu sprechen, wenn nicht das Vergnügen, was ich in den öftern Vorstellungen genossen habe erlaubte, darüber stille zu schweigen. Es scheint, als habe dieser große Mann alle Quellen der Kunst in seiner Komposition erschöpft. Ein einfacher natürlicher Gesang, begleitet durch einen wahren ergreifenden Ausdruck und durch eine bezaubernde Melodie; eine unerschöpfliche Abwechselung in seinen Gedanken und Wendungen; der höchste Effekt der Harmonie, in den Schrecklichen Erhabenen und Sanften gleichmäßig angewandt; ein feuriges Recitativ edel und ausdrucksvoll; endlich der beste Theil der vollkommensten Deklamation unsers französischen Recitativs, die größte Abwechselung der mit Tanz begleiteten Arien, eine neue Gattung, voll des angenehmsten Colorits, Chöre, Duets, Terzets und Quartets alle gleich rührend und sprechend mit der genauesten Beobachtung des Sylbenmaaßes der Sprache, kurz alles in dieser Komposition scheint unserm Geschmacke angemessen und nichts darinnen zu sein, was dem Ohre der Franzosen fremd

sein dürfte. Es ist Sache des Talents, daß Gluck ein eben so großer Dichter als Komponist ist, alles trägt den Stempel seiner großen Genialität und seines Geschmacks, und es ist nichts, was gewöhnlich oder vernachläßigt wäre. Sie kennen mich zu genau, als daß ich zu bemerken nöthig hätte, wie wenig Enthusiast ich bin und wissen, daß ich bei dem Streite über den neuen Genre der Musik immer eine unveränderliche Neutralität beobachtet habe; ich schmeichle mir daher, daß Sie den Lobeserhebungen über die Musik der Iphigenia kein Mißtrauen entgegen setzen werden; denn ich bin überzeugt, daß Sie sich gedrängt fühlen, mir beizuchten zu können, und daß Niemand mehr als Sie die Fortschritte in dieser Kunst wünscht. Sie haben dies schon sowohl durch eigne Werke als auch durch den Beifall, den Sie andern wiederfahren ließen, die sich darinnen ausgezeichnet haben, zu erkennen gegeben Sie als Mann von Talent und als guter Staatsbürger werden daher mit Vergnügen sehen, wenn ein Fremder so berühmt wie Gluck ist, sich Mühe giebt, unsre Sprache gegen die verläumderischen Beschuldigungen unsrer eignen Schriftsteller vor den Augen von ganz Europa zu rechtfertigen.

Gluck wünscht nun zu wissen, ob die Akademie der Musik so viel Zutrauen in sein Talent setzten möchte, um sich zur Aufführung seiner Oper in Paris zu bestimmen. Er ist bereitwillig, die Reise nach Frankreich zu unternehmen; wünscht jedoch vorher versichert zu sein, daß seine Oper aufgeführt wird, und zu welcher Zeit dies geschehen könnte. Wenn Sie für den Winter, die Fasten, oder nach Ostern noch nicht alles bestimmt haben, so könnten Sie nicht besser thun, als ihn auf eine dieser Zeiten anzuweisen. Er ist auf den Monat Mai sehr dringend nach Neapel eingeladen worden, und hat daher kein Engagement weiter annehmen sondern den vortheilhaften Anerbietungen ein Opfer bringen wollen. Sollte er aber versichert werden können, daß die Akademie, welcher ich diesen Brief gefälligst mitzutheilen bitte, seine Oper annehmbar findet,

so wollte ich ergebenst um einen baldigen Entschluß bitten, von welchem auch die Bestimmung Glucks abhängig ist. Ich würde mich sehr freuen und mit Ihnen das Vergnügen theilen, unserer Nation den Vortheil, welchen sie sich zum Besten ihrer Sprache zu versprechen hat, und der durch die Unterstützung Ihrer Kunst ohne Zweifel hervorgehen würde, verschafft zu haben.

In dieser Gesinnung verbleibe ich mit wahrer Hochachtung ꝛc.

P. S. Im Fall die Direktion ein Mißtrauen in das Urtheil was ich hier über diese Oper geäußert habe, setzen sollte, erbiete ich mich, sie mit erster Gelegenheit einzusenden.

Der Ritter Gluck an den Redakteur des Merkur de France in Paris.

Ich würde mit Recht Vorwürfe verdienen und mir die bittersten selbst machen, wenn ich mich nicht gedrängt fühlte, auf das von hier an einen der Direktoren der Akademie der Musik gerichtete und in Ihrem Oktober-Stücke aufgenommene Schreiben, was die größten Lobes-Erhebungen der Iphigenia in Aulis enthält, wofür ich dem Verfasser herzlich danke, zu erklären: daß ihn ohne Zweifel seine Freundschaft und eine zu günstige Theilnahme geleitet haben und daß ich weit entfernt bin, mir zu schmeicheln, die Lobes-Erhebungen, die er mir macht, verdient zu haben. Ja ich würde mir einen noch empfindlichern Vorwurf machen, wenn ich die Erfindung einer neuen Gattung der italienischen Oper, deren Tendenz der Erfolg gefertigt hat, mir allein zueignen lassen wollte. Es ist der Herr von Calzabigi, dem das vorzüglichste Verdienst darum gehört; und wenn meine Musik einiges Aufsehen erregt hat, so glaube ich mit Dank erkennen zu müssen, wie viel ich ihm schuldig bin, denn er allein ist es, der mich in den Stand gesetzt hat, die Quellen meiner Kunst entwickeln zu können.

Dieſer Schriftſteller von viel Genie und Talent hat in ſeinen Gedichten: Orpheus, Alceſte und Paris, einen den Italienern wenig bekannten Weg verfolgt, denn die genannten Werke ſind voll der glücklichſten Situationen, der furchtbarſten und erhabenſten Züge, die dem Komponiſten Gelegenheit genug gaben, große Leidenſchaften auszudrükken und eine energiſche, ergreifende Muſik zu ſchaffen. So viel auch ein Komponiſt Talent beſitzt, ſo wird er doch niemals eine andre als mittelmäßige Muſik machen, wenn der Dichter nicht einen Enthuſiasmus in ihm erweckt, ohne welchen die Produkte aller Künſte ſchwach und ärmlich ſind. Die Nachahmung der Natur iſt das große Ziel, was ſie vor Augen haben müſſen und was auch mich beſeelt, es zu erreichen. Stets einfach und natürlich ſo weit es möglich iſt, ſuchte ich in meiner Muſik die Poeſie nur durch die kräftigſten Ausdrücke und die angemeſſendſte Deklamation zu heben. Dies iſt auch der Grund, warum ich die Paßagen, Triller und Kadenzen vermeide, die der Italiener ſo ſehr liebt. Ihre Sprache, die ſich dazu ſo leicht eignet und auch noch andre Vortheile gewährt, kann mich in dieſer Beziehung nicht verleiten, denn ich als ein Deutſcher glaube mir nicht erlauben zu dürfen; ſo viel Mühe ich auch auf die Erlernung der italieniſchen und franzöſiſchen Sprache verwendet habe, über die feinen Nüançen, die der einen Sprache vor der andern den Vorzug geben, abſprechen zu dürfen, und ich bin der Meinung, daß ſich alle Fremde eines Urtheils darüber enthalten ſollten, aber ſo viel glaube ich darf mir zu ſagen erlaubt ſein, daß diejenige die vorzüglichſte iſt, in welcher mir der Dichter die mehreſten Mittel die Leidenſchaften auszudrücken, verſchaffen kann. Und dieſen Vortheil glaube ich dem Texte der Oper Iphigenia, deren Poeſie ſo kräftig und zur Begeiſterung für gute Muſik geeignet zu ſein ſchien, gefunden zu haben. Ob ich ſchon niemals in dem Falle geweſen bin, einem Theater meine Arbeiten anzubieten, ſo möchte ich doch auch dem Verfaſſer des erwähnten Schreibens keine böſe Abſicht unterſchieben, die Iphigenia der

Akademie der Musik in Vorschlag gebracht zu haben. Ich gestehe es, daß ich die Iphigenia mit Vergnügen in Paris gearbeitet hätte, theils der Aufführung wegen, theils aber aus dem Grunde, daß mit Hülfe des berühmten Rousseau von Genève, den ich zu Rathe gezogen haben würde; wir vereinigt eine edle eindrucksvolle und natürliche Melodie hätten suchen und durch den genauen Ausdruck der Prosodie jeder Sprache und dem Karakter jeder Nation gemäß, ein Muster hätten feststellen können, so wie ich es vor Augen habe, nämlich: eine allen Nationen gleichansprechende Musik, um den lächerlichen Unterschied der National-Musiken aufzuheben.

Das Studium der Werke dieses großen Mannes über die Musik, unter andern die Briefe, in welchen er den Monolog der Armide des Lully analysirt die einen Beweiß der Vortrefflichkeit seiner Kenntniß und der Sicherheit seines guten Geschmacks geben, haben mich zur Bewunderung hingerissen; und ich habe daraus die genaueste Ueberzeugung gewonnen, daß er die bewundernswürdigsten Wirkungen, welche die Alten der Musik zuschreiben, würde haben hervorbringen können, wenn er seine Theorie durch die Ausübung hätte bestätigen wollen.

Ich freue mich, ihm hier bei dieser Gelegenheit und öffentlich den Tribut meiner Verehrung, den er verdient, bringen zu können; so wie ich darum bitte, diesen Brief in Ihren nächsten Merkur-Stücke gefälligst aufzunehmen.

Ich habe die Ehre zu sein ꝛc.

Im Februar 1773.

Gluck.

Nachricht über die Oper Iphigenia in Aulis.

Man wollte den 13. dieses Monats das Theater mit der Vorstellung der Oper Iphigenia von Gluck eröffnen, aber die Unpäßlichkeit eines der vorzüglichsten Akteurs war

Urſache, daß dieſe Vorſtellung bis zum 19. April 1774 ausgeſetzt bleiben muß. Niemals, ſagt der Journaliſt, hat das Publikum eine größere Ungeduld auf ein neues Stück gezeigt; die Proben der Iphigenia ſind oft wiederholt und mit einem außerordentlichen Eifer betrieben worden; die Verehrer der Muſik ſind ſchon getheilt, und die frühzeitige Hitze der Partheien ſcheint den kleinen muſikaliſchen Krieg wieder anzukündigen, den die italieniſchen Bouffons im Jahre 1751 erregten.

Dergleichen Meinungs-Streitigkeiten können zwar als lächerlich betrachtet werden, allein die Folgen derſelben werden für die Fortſchritte der Künſte und des guten Geſchmacks immer unverkennbar nützlich ſein.

Der wohlverdiente Ruf Glucks iſt ganz geeignet, die Hoffnungen der einen Parthei des Publikums und die Furcht der andern zu rechtfertigen, doch iſt es unmöglich, daß die neue Gattung der theatraliſchen Muſik, die er durchzuſetzen ſich vorgenommen hat, die Stimmen der Partheien für verſchiedene Muſikarten werde vereinigen können.

Dieſer berühmte Komponiſt; von welchem bereits eine große Anzahl Opern auf verſchiedenen Theatern in Italien mit dem größten Beifall gegeben worden ſind, hat zu bemerken geglaubt, daß die Form der italieniſchen Opern einem dauernden Intereſſe entgegen ſteht, und daß die Muſik, die ganz dem Ohre geopfert wird, ſich mit jedem Tage mehr und mehr von dem wahren Zwecke der dramatiſchen Handlung entfernt. Ein italieniſcher Dichter, Namens Calzabigi, von den nämlichen Grundſätzen durchdrungen, hat daher einige Stücke nach einer neuen Form geſchrieben, zu welchen Gluck die Muſik nach der Anſicht, die er von der dramatiſchen Muſik hegt, verſucht hat. Dieſe Gedichte ſind: Alceſte, Orpheus, Paris und Helene; man hat ſie bereits auf allen italieniſchen Theatern aufgeführt, wo ſie trotz der Gewohnheit und des Widerſpruchs der Anhänger der alten Gattung, den Beifall desjenigen Publikums errungen haben, welches für den wahren Reiz der Muſik empfänglich iſt. In Wien iſt Alceſte faſt zwei

Jahre ununterbrochen gegeben worden, ohne daß man eine andre Oper zu hören verlangt hat. Orpheus wurde in Wien 1764 zum ersten Male aufgeführt. Die Neuheit derselben erregte sogleich einen großen Aufruhr unter den Verehrern des italienischen Geschmacks, aber die großen Schönheiten, von welchen diese Oper so voll ist, vertilgte bald alle Vorurtheile, und bei der fünften Vorstellung erfolgte ein allgemeines Applaudissement, was während zweier Jahre, wo sie hinter einander gegeben wurde, immer mehr zunahm.

Gluck, der zu den Vermählungs-Feierlichkeiten des Infanten nach Parma berufen war, hatte sich vorgesetzt, die Oper Orpheus aufzuführen; anfänglich setzte man sich gegen dies Projekt, weil man fürchtete, mit dieser neuen Gattung einem Publikum zu mißfallen, was in Betreff seiner Musik so eifersüchtig und gewohnt ist, andern Nationen nur Muster zu geben, und keine anzunehmen. Gluck aber, der die Nation kannte mit welcher er es zu thun hatte und sie so beurtheilte, daß sie für gute Musik mehr empfänglich als eitel, und mehr dem Vergnügen als dem Vorurtheil ergeben sei, setzte es durch und nahm die Verantwortung über den Ausgang auf sich. Die Oper trug gleich bei der ersten Aufführung den Beifall und den Sieg davon, und als man einige Zeit darauf eine andre geben wollte, wurde Orpheus mit dem größten Ungestüm verlangt, welches beständigen Beifalls er sich auch auf den mehresten Theatern Europa's zu erfreuen gehabt hat.

Eine andre Eigenthümlichkeit, welche diese Komposition auszeichnet, ist die: daß sie die erste italienische Oper war, die gestochen herausgekommen ist, denn es ist bekannt, daß man sich sonst nur mit Abschriften der besten Arien jeder neuen Oper begnügt.

Eben so hat diese nämliche Oper in der letzten Karnevalszeit zu Neapel den rauschendsten Beifall erhalten. Unterdessen hat Gluck gefühlt, daß die Form und andre der französischen Oper angehörige Vorzüge seinem Zwecke noch günstiger und geschickter sein würden, große Effekte zu be-

wirken, und hat unſre Sprache nicht für unzulänglich gehalten, ſie mit der ſchönſten und ausdrucksvollſten Muſik zu verbinden, und unſer Ohr nicht für unfähig, ſie anzuhören. Ein Mann von Geiſt fand in der Iphigenia des Racine eine intereſſante, ſchnelle und abwechſelnde Handlung und gerade ſo, wie ſie Gluck wünſchte; er ſtrich die Epiſode des Euriphil, verkürzte die Scenen, paßte die Verſe der Muſik mehr an und gab dem Ganzen einen mahlerischen Zuſammenhang. Gezwungen, die wohlklingendſten Verſe abändern zu müſſen, hat er Gluck die Sorge überlaſſen, ſie mit einem andern Wohlklange, als den er ihnen nehmen mußte, auszuſtatten. Das Publikum mag Richter ſein, wie viel Verdienſt dem Dichter, und wie viel dem Komponiſten gehört.

Wir glauben unſern Leſern ein Vergnügen zu machen, indem wir ihnen hiernächſt das Dedikationsſchreiben mittheilen, was Gluck ſeiner Alceſte vorgeſetzt hat und worinnen er Rechenſchaft über die Grundſätze giebt, die ihn bei Unterſuchung einer neuen Gattung der dramatiſchen Muſik geleitet haben. Es iſt zwar eine kleine Arbeit, ſie macht aber ſeinem Geiſte und Geſchmacke gleiche Ehre.

Im Februar 1774.

Aus dem Februar-Stück der politiſchen- und Litteratur-Zeitung.

Dedikations-Schreiben zu der Oper Alceſte.

Nachdem ich mich entſchloſſen hatte, die Oper Alceſte in Muſik zu ſetzen, machte ich mir zum Geſetz, alle Mißbräuche zu vermeiden, die durch die Eitelkeit und die falſchen Begriffe der Sänger, ſo wie durch die allzugroße Gefälligkeit der Komponiſten in die italieniſche Oper eingeführt worden waren; Mißbräuche, die aus den herrlichſten und ſchönſten Scenen der Oper die langweiligſten und lächerlichſten gemacht haben. Ich ſuchte die Muſik zu ih-

rer wahren Bestimmung zurückzuführen, die darinnen besteht: die Poesie zu unterstützen, und den Ausdruck der Leidenschaften so wie das Interesse der Situationen mehr zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen, und sie durch überflüßige Verzierungen zu schwächen. Ich glaubte, daß die Musik die Poesie auf eben diese Weise unterstützen sollte, wie die lebhaften Farben und die glückliche Uebereinstimmung des Lichts und Schattens, welche die Figuren ohne Abänderung der Umrisse beleben, eine wohlgeordnete Zeichnung erheben.

Ich habe mich daher wohl in Acht genommen, einen Sänger in einer lebhaften Stelle des Dialogs zu unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritournell absingen zu lassen, oder ihn in der Mitte seiner Erzählung bei einem günstigen Vokal aufzuhalten, sei es, um ihn entweder Gelegenheit zu geben, seine schöne Stimme in einer langen künstlichen Paßage zu zeigen, oder Zeit zum Odem schöpfen zu lassen, einen Orgelpunkt anbringen zu können.

Ferner habe ich mir nicht erlaubt, zu schnell auf den zweiten Theil einer Arie über zu gehen, wenn er auch noch so ausdrucksvoll und erheblich war, oder wie es in der Regel geschieht, die Wörter vier bis fünfmal zu wiederholen, sie eher zu endigen, als der Sinn es erforderte, und es dem Sänger leicht zu machen, nach seinem Geschmack Variationen und manirirte Paßagen anbringen zu können. Endlich habe ich alle diejenigen Mißbräuche verbannen wollen, gegen welche das reine Gefühl und der gute Geschmack so lange Zeit vergebens gekämpft hat.

Ich habe mir immer gedacht, daß die Ouvertüre die Zuschauer auf den Karakter der Handlung, die ihnen vorgestellt werden soll, vorbereiten und den Inhalt anzeigen müsse; und daß die Instrumente nur nach Verhältniß des Grades der Leidenschaften und des Interesse in Bewegung gesetzt werden sollten, eben so wie man vermeiden müsse, einen zu grellen Abstand zwischen der Arie und dem Recitativ eintreten zu lassen; daß man den wahren Sinn der

Periode verſtimmte, und die Lebhaftigkeit und Wärme der Scene zu unrechter Zeit unterbreche.

Ich habe ferner geglaubt, daß der größte Theil meiner Arbeit ſich nur auf eine ſchöne Einfachheit beſchränken müſſe, und vermieden, auf Unkoſten der Klarheit, Paradeſtellen anzubringen; auch habe ich keinen Werth auf die Erfindung eines neuen Gedanken geſetzt, am allerwenigſten, wenn er nicht mit der Situation übereinſtimmte oder mit dem Ausdruck verbunden war; es giebt endlich gewiß keine Regel, die ich nicht zum Beſten des Effekts aufgeopfert habe.

Dies ſind die Grundſätze, die mich geleitet haben und mit welchem auch das Gedicht glücklicherweiſe übereinſtimmt. Der berühmte Verfaſſer der Alceſte, nachdem er einen neuen Plan des lyriſchen Drama entworfen hatte, ſetzte an die Stelle der blühenden Beſchreibungen, der unſchicklichen Gleichniſſe, der froſtigen Moral: ſtarke Leidenſchaften, intereſſante Situationen, die Sprache des Herzens und eine ſtete Abwechſelung. Der Erfolg hat meine Gedanken gerechtfertigt, und der allgemeine Beifall eines ſo aufgeklärten Publikums hat bewieſen, daß die Einfachheit und Abwechſelung die Grundlage des Schönen aller Kunſt-Produkte iſt ꝛc.

Gluck.

Dedikations-Schreiben, welches Gluck ſeiner Oper Paris und Helene vorgeſetzt hat.

Nur in der Hoffnung, Nachahmer zu finden, entſchloß ich mich, die Muſik der Alceſte herauszugeben und glaubte mir ſchmeicheln zu dürfen, daß man ſich beeifern würde, den von mir betretenen Weg zu verfolgen, um die Mißbräuche zu zerſtören, die ſich in die italieniſche Oper eingeſchlichen und ſie entehrt haben; ich habe mich aber überzeugt, daß meine Hoffnung bis jetzt vergebens geweſen iſt. Die Halb-

Gelehrten, die Leute von Geschmack; unglücklicherweise der größte Theil und zu allen Zeiten tausendmal schädlicher für die Fortschritte der schönen Künste, als der Theil der Unwissenden, toben wider eine Methode, die, wenn sie sich begründet, ihre Anmaßungen zu vernichten drohet.

Man hat geglaubt sogleich über die Alceste, die nicht allein sehr mangelhaft einstudirt, schlecht dirigirt und noch schlechter exekutirt worden ist, absprechen zu dürfen, und in einem Zimmer die Wirkung berechnet, die diese Oper auf der Bühne hervorbringen könnte, und zwar mit der nämlichen Spitzfindigkeit, wie man einst in einer griechischen Stadt auf einige Fuß Weite die Wirkung der Statuen berechnen wollte, die zur Aufstellung auf hohe Säulen bestimmt waren. Einer dieser überspannten Musik-Liebhaber, die ihre ganze Seele in ihre Ohren setzen, wird eine Arie zu hart, eine Paßage zu stark oder zu wenig vorbereitet finden, ohne zu bedenken, daß diese Arie, diese Paßage in der Lage der handelnden Person gerade den höchsten Ausdruck dieser Art verlangte, und den glücklichsten Kontrast bildete. Ein Anhänger der Harmonie wird dagegen eine genialе Nachläßigkeit oder einen falschen Eindruck bemerkt haben wollen, und sich für berufen halten, das eine wie das andre als unverzeihliche Sünden wider die Geheimnisse der Harmonie anzuzeigen, worauf sich eine Menge Stimmen vereinigen werden, diese Musik als barbarisch, wild und überspannt zu verdammen.

Es ist gewiß, daß es den andern Künsten nicht glücklicher ergeht, und daß man über sie mit eben so wenig Gerechtigkeit und Einsicht urtheilt, und Ew. Hoheit*) werden leicht den Grund errathen, daß, jemehr man sich bestrebt, die Vollkommenheit und die Wahrheit zu erreichen, die Richtigkeit und Genauigkeit desto nöthiger wird. Die Züge, die Raphael von der Menge der andern Mahler unterscheiden, sind in manchen Fällen kaum bemerkbar.

---

*) Diese Zueignungsschrift ist an einen Fürsten gerichtet.

Leichte Abweichungen in den Umrissen zerstören die Aehnlichkeit eines Karrikatur-Kopfs nicht, aber sie verunstalten das Gesicht einer schönen Person gewiß gänzlich. In der Musik weiß ich hierüber kein andres Beispiel anzuführen, als die Arie in der Oper Orpheus: che farò senza Euridice? Nähme man damit nur die geringste Veränderung entweder in der Bewegung oder in der Art des Ausdrucks vor, so würde sie eine Arie für das Marionetten-Theater werden. In einem Stücke dieser Art kann eine Note mehr oder weniger gehalten, eine Verstärkung des Tons, eine Vernachläßigung des Tempo, ein Triller, eine Passage ꝛc. den Effekt einer Scene gänzlich zerstören. Sobald eine Musik nach den von mir aufgestellten Grundsätzen exekutirt werden soll, so ist der Komponist derselben so zu sagen, eben so nöthig als die Sonne den Schöpfungen der Natur; er ist ihr Seele und Leben, und ohne ihn bleibt alles in Verwirrung und Unordnung: aber er muß auch zugleich darauf gefaßt sein, den Hindernissen eben so zu begegnen zu wissen, als man Menschen begegnen muß, die, ohngeachtet sie Augen und Ohren haben, doch unbekümmert von welcher Qualität sie sind, sich ein Recht anmaßen, die schönen Künste und Wissenschaften zu beurtheilen ꝛc.

Es wird nicht am unrechten Orte sein, sagt der Redakteur, wenn wir hier nachstehende Stelle vom P. Martini, des größten Musik-Gelehrten Europa's, der schon seit funfzig Jahren an einer Geschichte der Musik arbeitet, und von welcher bereits zwei Bände erschienen sind, anführen:

„Es wäre sehr zu wünschen, daß sich ein Mann von „Genie und Talent finden möchte, der in die Tiefen „aller Theile der Musik eingedrungen wäre, besonders „aber, daß er von der Wichtigkeit und den Eigenthümlichkeiten der Harmonie und Melodie eine gründliche „Kenntniß hätte, und ohne auf das Geschwätz andrer „Komponisten zu achten, die nur bemüht sind, ihre „Schreibart und Manier zu vertheidigen, und gegen „alles toben, was über ihre Ansicht hinausgeht, nach „dem Muster der Griechen, die wahre Sprache der

„Musik wieder einführte, nämlich die Kunst: die Leiden„schaften aufzuregen, die Seele und das Ohr der Ge„bildeten, die von der Musik unserer Zeit übersättigt „und ennuirt werden, zu ergötzen ꝛc. Istoria della „musica, vol. II. p. 300.“

Litteratur-Zeitung.

Auszug*) einer Antwort des Petit-Faiseurs an seinen Schüler Prête-Nom über eine Stelle im Orpheus von Gluck.

Was die enharmonische Paßage in der Oper Orpheus von Gluck betrifft, von welcher Sie mir sagen, daß Sie Mühe gehabt haben, sie zu verstehen, ja selbst anzuhören; so kann ich Ihnen wohl die Ursache sagen. Sie ist hauptsächlich die, daß Sie nichts ohne mich können und in einigen Theilen der Musik immer unerfahren bleiben werden. Doch haben Sie wenigstens die Schönheit der betreffenden Stelle gefühlt, und dies ist schon etwas; wodurch sie aber bewirkt wird, wissen Sie nicht, und dieses will ich Ihnen hier möglichst erklären.

Es ist die nämliche Harmonie, ja was noch mehr ist, der nämliche Akkord, aus welchem dieser große Meister zwei ganz entgegengesetzte Wirkungen in ihrer ganzen Kraft zu

---

*) Wir zweifeln nicht, daß man mit Vergnügen nachfolgenden Aufsatz des berühmten J. J. Rousseau lesen werde, der sich sonst nirgends gedruckt findet. Zu mehrerer Verständlichkeit der Unterschrift müssen wir aber noch bemerken, daß er, um den Vorwürfen zu begegnen, die man der Gluckschen Musik gemacht hatte, seinem Gegner den erdichteten Namen Prête-Nom gab, und sich mit dem Namen Petit-Faiseur, bezeichnete.

zu entwickeln wuſte, nämlich den entzückend ſanften Geſang des Orpheus, und das gräßliche Geſchrei der Furien. Welche Mittel hat er nun wohl hierzu gewählt? ein ganz einfaches, wie es diejenigen immer ſind, die die größten Wirkungen hervorbringen. Wenn Sie über die Lehre der Enharmonik die ich Ihnen ehemals diktirt habe, beſſer nachgedacht hätten, ſo würden Sie begriffen haben, daß man dieſe merkwürdige Urſache nicht in der Natur der Intervalle und der Harmonieſchritte allein ſuchen müſſe, ſondern in den Ideen ſie zu entwickeln, und daß davon der größere oder geringere Zuſammenhang abhängt, der den Muſikern ſo wenig bekannt und doch ohne daß ſie es glauben die Quelle jedes Ausdrucks iſt, den ſie gewöhnlich nur aus Inſtinkt treffen.

Das betreffende Stück geht aus b dur, und was beſonders merkwürdig iſt, bleibt es, wie ich mich erinnere, immer in einer Tonart, wenigſtens iſt darinnen ſo wenig Modulation vorhanden, daß der Hauptton ſich nicht einen Augenblick verliert. Ich kann indeſſen darüber nicht mit völliger Gewißheit ſprechen, weil ich mich nur dunkel daran erinnere, und mir die Stelle nicht vor Augen liegt.

Das von einer Zeit zur andern wiederholte Nò der Furien gehört unter die erhabenſten Erfindungen die ich kenne, und ſollte ſie dem Dichter angehören, ſo muß man doch zugeben, daß es der Komponiſt ganz verſtand, ſie ſich anzueignen. Ich habe ſagen hören, daß man ſich bei Aufführung dieſer Oper nicht enthalten könne, jedesmal zu zittern, wenn das ſchreckliche Nò ſich wiederhole, ob es ſchon niemals anders als unisono oder all' Ottava geſungen wird, und ohne von dem vollkommenen Akkorde an bis zu der betreffenden Stelle aus der Harmonie zu treten; aber in dem Augenblicke, wo man es am wenigſten erwartet, erregt die mit ♯♮ bezeichnete Dominante einen ſo ſchrecklichen Eindruck, daß Ohr und Herz davon zerriſſen wird; der Geſang des Orpheus tritt wiederholt und reizend hervor, und was noch mehr Bewunderung erregt, iſt: daß wenn ſich dieſe kurze Paſſage endigt, man ſich wieder

in dem nämlichen Tone befindet, in welchem sie angefangen hat, ohne daß man begreift, wie es möglich war, mit so viel Kraft und Schnelligkeit so weit von dem ersten entfernt und doch so nahe verwandt zurückgeführt werden zu können.

Sie werden schwerlich glauben, daß diese ganze Zauberei sich aus dem Uebergange der Dur-Tonart in die Moll-Tonart und aus dem schnellen Rückgange in die erstere entwickelt; Sie werden sich aber hinlänglich überzeugen, wenn Sie das Instrument zu Hülfe nehmen, wie im Augenblicke der Baß, der die Dominante mit ihren Akkorde aushielt, die verminderte Sexte (ges) ergreift. Sie ändern nicht den Ton sondern die Tonart und gehen in die kleine Terz von b moll; denn nicht nur das g, welches die sechste Note des Haupttons ist, wird in ges verändert, was der Moll-Tonart angehört, sondern der vorhergehende Akkord wird zum verminderten Septimen-Akkord auf a, den man natürlicherweise auch als verminderten vollkommenen Akkord auf b betrachten kann. Der Gesang des Orpheus, Furie, Larve, zur Tonart dur und moll zu gleicher Zeit gehörig, bleibt in einer wie in der andern der nämliche, aber bei den Worten ombre degnose fällt er auf einmal in die Moll-Tonart. Die Stelle, die sie kaum haben anhören können, ist wahrscheinlich die zu Anfange, wo er nicht auf einmal, sondern nur zu Ende sich in der harten Tonart ausdrückt und den Haupt-Effekt bis zu dem Worte degnose, zurückhält. Sie werden sich überzeugen, daß die ganze Schwierigkeit sie richtig auszudrücken verschwindet, wenn man sich, indem man den Ton es verläßt, sogleich die Dur-Tonart denkt, und aus es die Note d, die dadurch zur Mediante wird, macht.

Die übermäßige Sekunde oder verminderte Septime lassen, indem sie wechselsweise und schnell mit der harten und weichen Tonart wechseln, in Zweifel, was ebenfalls auch im Baße durch den Wechsel des f und der Sexte ges geschieht; hierauf löst sich auf einmal alles in die To-

nika auf, in welcher der Baß, nachdem er durch die Unter-Dominante es gegangen iſt, in die Mediante tritt, und den verminderten Septimen-Akkord auf der ſogenannten empfindlichen Note a bildet.

Wir wollen jetzt auf das ſchauerliche Nö der Furien, auf den Ton *fis* übergehen. Warum hat Gluck *fis* gewählt und nicht *ges* wie im Baße? Weil dieſer neue Ton (ob er ſchon ſeiner Natur nach zu dem vorhergehenden Akkorde ſtimmt) keinesweges der nämliche Ton iſt und einen ganz andern Klang anzeigt. Welches iſt nun aber der durch *fis* angezeigte Ton? Es iſt das um einen halben Ton erniedrigte *g*, was zur ſogenannten empfindlichen Note wird: es kommt mithin die ſchneidende Diſharmonie der Furien von der Mehrdeutigkeit des Tons her, der nach Analogie der Tonarten, wozu er gehört, doch an ſich verſchieden iſt, denn das um einen halben Ton erniedrigte *g* iſt der Harmonie oder leitereigne Ton der Tonart b moll.

Sie werden mir hier einen Einwurf machen und ſagen: dieſe ganze Schönheit iſt nur eine eingebildete Schönheit und exiſtirt nur auf dem Papiere, weil das *fis* eigentlich weiter nichts als die Oktave des Baßes, nämlich das um einen halben Ton erniedrigte *g* iſt, denn da ſie ſich nicht als empfindliche Note erweißt, ſondern in das um einen halben Ton erniedrigte *f* übergeht, was als Dominante betrachtet werden kann, wenn man wie im Baße das *ges* nimmt, ſo iſt die Stelle und ihr Effekt für das Ohr in gar nichts verſchieden, und die ſo bewunderte Enharmonik iſt nur ein Gegenſtand für das Auge.

Dieſer Einwurf wäre wohl würdig betrachtet zu werden, wenn die Eintheilung der Temparatur der Orgel und des Fortepiano eine harmoniſch richtige Eintheilung wäre, und wenn die Intervalle bei Intonirung der Stimme ſich nach dem Verhältniß der Modulation und nicht nach der Temparatur der Inſtrumente richtete. Wenn es auch wahr iſt, daß *fis* nichts weiter iſt als die Oktave von *ges*, ſo iſt es doch nicht ſo, wenn man jeden dieſer Töne in Bezug

auf eine andre Tonart hört, wo man ganz genau den Unterschied wahrnehmen kann. Das fis als empfindliche Note wird sich von der Dominante f so viel entfernen, als sich g, wenn es um einen halben Ton erniedrigt wird, derselben nähert; und ges als Sexte der weichen Tonart, wird sich von der Dominante weniger entfernen als es beträgt, wenn sie wieder zurückgeführt wird. Der halbe Ton also, den der Baß beträgt wenn er von f bis ges steigt, ist weit geringer als derjenige, den die Furien zu intoniren haben, wenn sie von f bis auf fis steigen. Die übermäßige Septime, die diese zwei Töne zu machen scheint, übersteigt selbst die Oktave, und dieses Uebermaaß ist es auch, was die Disharmonie des Geschreies der Furien verursacht; denn der imaginaire Ton der Septime treibt die Stimme höher als der Ton beträgt, der durch die Erniedrigung des g um einen halben Ton, (ges) gebildet wird; und es ist außer Zweifel, daß das Geschrei der Furien auf dem Klaviere nicht den Effekt macht als durch die Stimme, weil die Stimme und das Instrument sich nicht auf gleiche Weise modificiren.

Das was ich bisher gesagt habe, ist nun zwar den aufgestellten Grundsätzen und der allgemeinen Meinung nach, nach welcher man alle Töne die durch ein Kreuz erhöhet oder durch ein b erniedrigt werden, Semitonia nennt, geradezu entgegen; aber in der Benennung hat man schon mehr Rücksicht auf die Abweichung der Stufen als auf das wahre Verhältniß der Intervalle genommen, wie sich jedermann überzeugen wird, wenn er seinem Gehöre folgt und es sich aufrichtig gesteht. Was das Verhältniß betrifft, so werde ich Ihnen, jedoch nur Ihnen allein, nächstens ein weit natürlicheres entwickeln, woraus Sie sehen werden, wie widersinnig dies ist, wonach man bis jetzt die Intervalle berechnet hat.

Ich endige diese Betrachtungen mit der Bemerkung, die nicht übersehen werden darf und die darinnen besteht: daß der ganze Effekt der Passage die ich eben erklärt habe, daher rührt, daß das Stück, worinnen sie vorkommt, aus

der Dur-Tonart geht, denn wenn es aus der Moll-Tonart ginge, so würde der Gesang des Orpheus, der ganz der nämliche bliebe, ohne Kraft und Wirkung sein. Der Gesang der Furien durch die Erhöhungszeichen würde unmöglich und ungereimt sein, so wie überhaupt keine Enharmonik in dieser Paßage würde haben statt finden können. Ich wette um alles in der Welt, daß ein Franzose, wenn er das Stück zu machen hatte, es in der Moll-Tonart setzte. Er hätte ihm wahrscheinlich andere Schönheiten gegeben, aber gewiß keine, die so einfach und gehaltvoll wären wie diese, wovon die Rede ist.

Das ist alles, was mir mein Gedächtniß über diese Stelle zu sagen zuläßig machte. Solche große Effekte können nur durch das Genie, was so selten ist, hervorgebracht werden, und lassen sich auch nur durch einen zarten Organismus empfinden, der so vielen Menschen versagt ist; sie sind jedoch durch ein unabläßiges Bestreben die Kunst zu studiren, wenigstens zu erklären. Sie würden jetzt meine Auseinandersetzung nicht nöthig haben, wenn Sie ein wenig mehr über die Bemerkungen nachgedacht hätten, die ich Ihnen damals machte, als ich Ihnen unser Dictionaire diktirte. Sie haben zwar viel natürliche Anlagen, aber Ihr Geist faßt langsam und schwer, die Gedanken stellen sich nur lange Zeit nachher ein, und Sie sehen heute nichts weiter als was sich Ihnen gestern vorgestellt hat. Glauben Sie mir, wir entzweien uns gewiß niemals, denn ohne mich würden Sie nichts sein. Ich bin gefällig wie Sie wissen, und werde mich niemals einer Arbeit entziehen die Sie wünschen, wenn Sie sich nur die Mühe geben sie mir namhaft zu machen und ein wenig zu warten; aber lassen Sie sich niemals auf etwas ohne mich ein, mengen Sie sich nicht voreilig in etwas, was es auch sei, wenn Sie nicht durch Ihre Albernheiten in einem Monument verderben wollen was ich bisher für Sie that, um Ihnen das Ansehen eines denkenden Mannes zu geben.

Iphigenia in Aulis.

Den 19. April (1774) wurde Iphigenia zum erstenmale gegeben; wir sind zwar nicht im Stande das Urtheil des gebildeten Publikums über diese tragische Oper bestimmen zu können, getrauen uns aber zu glauben, daß der Erfolg die Hoffnungen, die man von dem Genie und Talente des Ritters Gluck hegen darf hinlänglich bestätigen werde. Es ist unmöglich, daß die Zuhörer von der Menge der neuen, erhabenen, starken einfachen Schönheiten, die in einer ausdrucksvollen wirksamen und dramatischen Musik hervorleuchten, nicht ergriffen werden sollten; aber es giebt auch viele andere, die bei einer Vorstellung verloren gehen mußten, weil sie die Harmonie-Verbindungen und das Verhältniß des Gesanges zu dem Orchester betreffen, was ein französisches Ohr so schnell nicht fassen kann. Wir behalten uns vor, ein andermal über die besondre Auszeichnung der Akteurs und des Orchesters in Betreff ihrer verschiedenen Aufgaben, ferner über das Mangelhafte in der Ausführung, wodurch das Interesse und der rasche Gang der Handlung gelitten hat, mehr zu sagen. Unterdessen theilen wir unsern Lesern ein Schreiben mit, in welchem man die Schreibart und den Ton eines Mannes von sehr viel Verstand finden wird, der leidenschaftlich für alle Künste ist, ohne welche kostbare Empfänglichkeit man Kunst-Produkte niemals beurtheilen kann; und der eine tiefe Kenntniß besitzt, die den Geschmack, die Wärme der Einbildungskraft, so wie den Ausdruck der Gedanken belebt und die empfangenen Eindrücke den empfänglichen Seelen wieder mittheilt, erweitert und bestimmt.

Im April 1774.

Litteratur-Zeitung.

Schreiben des Herrn A. an Frau von D.

Der Antheil, den ich an dem Erfolge des Unternehmens von Gluck nehme, hat keine andere Urſache als meinen Geſchmack oder vielmehr meine Leidenſchaft für die Künſte zum Grunde. Die Muſik unſerer Oper ſchien mir ſtets mehr beunruhigend als lebhaft und die der italieniſchen Oper mehr reich als ſchön; ich fand jedoch, die Wahrheit zu ſagen, in lehtern Recitative und Arien von großer Kraft und Wirkung, aber dieſe Schönheiten zeigen ſich darinnen nur ſehr ſelten und daneben immer mit gewöhnlichen handwerksmäßigen Stellen vermiſcht, die ohne Zweck, ohne Karakter und ohne Wahrſcheinlichkeit ſind. Ich wünſchte mir immer eine vollkommene Muſik nach einem gleichbleibenden Plane, gleichen Fortgange, einer ſich gleichbleibenden Entwickelung und eines gleichmäßig ſteigenden Intereſſe, wie ein gut geordnetes dramatiſches Stück beſchaffen ſein muß, und alles das glaube ich in der Iphigenia von Gluck gefunden zu haben.

Hören Sie die Ouverture an und ſehen Sie, wie er den Eingang mit dem Inhalte verbunden hat, und zwar nicht durch einen leeren Zuſammenhang, ſondern durch die nämlichen Formen; wie ſich auf einmal alle Inſtrumente auf einen einzigen Ton ſtürzen, wie ſie ſich uniſino vereinigen und ſo bis zur Oktave erheben, wie die Inſtrumente ſich theilen und jedes an ſeinen Platz läuft um die Seele auf eine große Begebenheit vorzubereiten, wie der Komponiſt um den Sinn des Rhythmus zu erhalten, der durch die Schnelligkeit mit welcher die oberſten Stimmen ſich abmatten ebenfalls geſchwächt worden iſt, die andern Inſtrumente im Anapeſt*) eintreten läßt, von allen Sylbenfüßen der beſte, der ſich zum kriegeriſchen Geſange eignet,

*) Ein Sylbenfuß, der aus zwei kurzen und einer langen Sylbe zuſammengeſetzt iſt.

wie er, um das Ohr zu beruhigen und zu gleicher Zeit die angenehmen und rührenden Stellen des Stücks, als Schooß der kriegerischen und leidenschaftlichen Formen, anzuzeigen einen Gesang hervortreten läßt, der ohne sich zu vermindern eine liebenswürdige und sanfte Wendung nimmt, in welchem Sinne und in welcher Richtung er ihn auch zu edeln und rührenden Klagen, die das erhabene und tragische der Handlung ankündigen, leitet.

Wenn ich mich an junge Künstler wenden dürfte, so würde ich ihnen die Deutlichkeit aller Theile und ihrer Kontraste, so wie die Art, wie sich die Gedanken die das Ohr zuerst ergreifen, entwickeln und dem Dialog anschließen, anempfehlen und ihnen fühlen lassen, was die Kunst vermag, wenn sie von dem Genie ausgeübt wird.

Sie sind von der edlen Einfachheit des Anfangs im ersten Akte gerührt gewesen, erwähnen aber nichts von dem Gelübde des Calchas, zurückgehalten von dem Orchester, welches von dem Augenblicke an den Karakter der gekrönten und unerbittlichen Gottheit annimt. Richten Sie Ihre Aufmerksamkeit auf die Harmonie, die während den Worten: *quo do cris! quo do pluars!* auf einem Tone eben so seufzt als derjenige, der diese merkwürdige Stelle begleitet, und Sie werden finden bis zu welchem Grade des Ausdrucks und Lebens die Hülfsmittel der Musik durch das Talent erhoben werden können.

Was das Gebet Agamemnons betrifft, so kann man die Wahrheit, wie die Musik die kleinsten Theile ausdrückt, nicht genug bewundern. Hören Sie die Bäße, selbst in dem Augenblicke wo das Gebet anfängt, wie ihr Gang immer mehr und mehr steigt; es ist die einzige stufenweise Form, die eine Idee von der Bewegung einer Seele erwecken kann, die sich zur Gottheit erhebt. Glauben Sie nicht, daß dies die Bemerkungen eines Enthusiasten sind, der sich vorgenommen hat alles zu bewundern. Um die Richtigkeit dieser Bemerkungen mehr zu fühlen, ändern Sie nur das Verfahren ab, und Sie werden; wenn Sie gleich die Harmonie-Schritte beibehalten, alle Ausdruck

lichkeit und die ganze Wahrheit des Ausdrucks verſchwinden ſehen. Aber was noch mehr iſt und eine tiefe aufgeregte und durch das Genie in Bewegung geſetzte Empfindlichkeit anzeigt, iſt die Art und Weiſe, wodurch der Komponiſt die Klagen ausdrückt, welche die Natur dem Herzen Agamemnons auspreßt. Der ſeufzende Ton der Oboe, die finſtere Antwort (reponse) der Bäße, der chromatiſche Gang des Geſanges und der Inſtrumente, die in verſchiedener Entfernung dazwiſchen hörbaren harmoniſchen Laute, welche die Stille und das Schweigen der Inſtrumente mit klagenden und einſylbigen Tönen der Hoboen und Bäße ausfüllen, alle Stimmen des Orcheſters verbinden und zu einem Ganzen vereinigen ohne der Wirkung des Dialogs zu ſchaden. Dies ſind Schönheiten, von denen eine einzige hinreicht tauſend andre Fehler damit zu decken. Sie haben Sie empfunden, da Sie mir ſchreiben: „Der Geſang „des Agamemnon hat auf mich eine mir noch ganz unbe„kannte Wirkung gemacht, und ich war dreimal im Be„griff fort zu gehen ohne mir erklären zu können was ich „eigentlich wollte, aber wahrſcheinlich war es ein innerer „Antrieb dem unglücklichen Vater zu Hülfe zu kommen.“

Aber warum ſagen Sie mir nichts von dem Auftritte der Iphigenia? daß dieſer Moment Intereſſe hat, daß dieſer Chor ſanft, munter, friſch, jungfräulich iſt, daß er mit der vorhergehenden Muſik kontraſtire und beſonders mit der Lage Agamemnons, der am Ende des Theaters vor Schmerz vergeht, während ſich alles, was um ſeine Tochter verſammelt iſt, freuet!

Die Anlage und die Formen dieſes Duets ſind italieniſch, dies gebe ich zu, Sie werden aber auch zugeben, daß der Komponiſt verſtanden hat, ſie zu biegen und den Worten anzupaſſen ohne der Sprache Gewalt anzuthun. Dieſe Art von Entlehnungen, wenn ſie nur ſonſt mit Geſchmack gemacht ſind, machen auf das Ohr beinahe den Eindruck den eine glückliche und neue Sprachwendung auf den Geiſt macht. Es kommt hier nun noch hinzu, daß ein fremder Schmuck, wenn er ſich mit dem Anſehen einer ſchönen Per-

son vereinigt, die Schönheit noch viel reizender macht. Es giebt in den dialogisirten Theile dieses Duets eine Absicht, deren Feinheit Ihnen gewiß nicht hat entgehen können.

Achill beklagt sich darinnen über den Argwohn der Iphigenia; Iphigenia tröstet ihn auf die zärtlichste und rührendste Art. Achill wiederholt seine Klagen von neuem; Iphigenia läßt ihn nicht Zeit, sie vorzubringen, aufgeregt ungeduldig unterbricht sie ihn in der Mitte der Verse und nimmt das Wort selbst; sie fühlt sich beängstigt ihren Geliebten zu beunruhigen und will nicht mehr eine Sprache hören die ihr das Herz zerreißt.

Die Blume ist nicht so zart, nicht so schwach als das Herz eines jungen empfindsamen Mädchens, die das erstemal den Trieben der Liebe folgt. Tibull, Racine und Fenelon würden die Bewegung an unsern Komponisten beneidet haben die seine Musik hier ausdrückt. Gluck hat in dem Theile des Duetts, wo sich die Stimmen vereinigen, die Annehmlichkeit und Lebhaftigkeit gelegt wie es die Worte erfordern, aber bei der Anrufung Hymens ändert er die Bewegung und unterbricht durch einen schweren religiösen Gang den leichten und angenehmen Gesang, den er bis dahin entfaltet hatte. Dieser Ausdruck, zu kurz um die Einheit der Form und der Melodie zu verdrängen, hat ihm ohne Zweifel nöthig geschienen, sowohl um die Würde des Gegenstandes den er behandelt zurückzurufen, als auch diejenige die dem Karakter und der Situation der Akteurs zukommt, aufrecht zu erhalten. Nachdem das Duett wieder anfängt, werden Sie bemerken, wie er die Töne, die er wieder von der Haupt-Harmonie abzieht, anders vertheilt; entweder eine Oktave höher, oder geschmückt mit Trillern, die für das Ohr wie Lichtfunken für das Auge sind, die das Orchester umschweben und alle Formen des Gesanges beleben.

Die Paßacaille ist eins der schönsten Stücke der Instrumental-Musik was man auf dem Opern-Theater gehört hat, und es ist nach meinem Urtheile von dem Komponisten sehr gut ausgedacht, daß er den edeln Styl mä-

gigte und durch zwei Gavotten erhob. Selbst Rameau würde diese Schönheiten anerkannt haben. Die Arie, die Sie einen Tiroler nennen, ist ein Gesang der Sklaven, denen die Freiheit gegeben worden ist. Ich gebe es zu, daß diese Arie keinen edlen Karakter hat, aber muß es so sein? Sie werden mit mir einverstanden sein, daß sie wenigstens anzüglich und ganz originell ist, und ohne Zweifel werden Sie die Abwechselung der Modulacion, die der Komponist in einem kleinen Raum zusammengedrängt hat, bewundern. Es ist ein harmonisches Labyrinth, und man ist entzückt sich wieder zu finden, wenn man mehr als einmal die Unruhe empfunden hat, sich ohne Hülfe in solcher Verwirrung zu sehen. Sie haben bemerken müssen, daß die Formen des Chors im ersten Akte, was Ihnen so vorzüglich gewesen ist, mit nichts bessern vergleichen werden können, als mit dem verwirrten ungezähmen Aufstande eines aufrührerischen Pöbels. Die andern Chöre, sagen Sie, haben Ihnen weniger gefallen; sollte man nicht die Ursache in einer langen Gewohnheit suchen, in unsern Chören immer eine unaufhörlich figurirte Musik zu hören? Der größte Theil unserer Opernsänger ist in den Chören so ohne alles Interesse, daß sie für nicht viel mehr betrachtet werden können, als für Orgelpfeifen, durch welche man ein gelehrtes Orgel-Stück vernimmt; aber hier sind alle Chöre in Bewegung. Wollen Sie zu sehr figuriren, so verwirren und verdunkeln Sie die Worte mehr, anstatt sie zu verschönern oder genau auszudrücken. Der Komponist wird nicht immer sylbenmäßig verfahren, sondern sich nach der Harmonie richten, denn; jemehr er sich an die Uebereinstimmung hält, und je reiner und bestimmter die Worte sind, desto mehr werden die künstlichen und unrichtigen Ausdrücke verschwinden. Richten Sie Ihre Aufmerksamkeit nur auf den Chor: Chantons, célébrons notre Reine etc., er ist der einzige ohne Bewegung und Handlung, aber auch der einzige, in welchem der Komponist die Stimmen am meisten figurirt und überladen hat.

Ich weiß, daß Leute von viel Verstand behaupten, daß

es in dieſer Oper keinen Geſang gebe, und zwar aus dem Grunde, weil man darinnen kein einziges Cantabile findet. Ich höre ſogar, daß dieſe Sage Wurzel gefaßt hat; denn man findet immer gute Leute die nichts beſſres thun zu können glauben als ihre Gefühle dem Vorurtheile, das ſie von andern annehmen, aufzuopfern. Wir wollen daher dem Schwachen zu Hülfe kommen.

Man muß in den Arien die weſentlichen und dem Geſange angehörigen Noten von den verzierten und den Paßagen unterſcheiden; in den Cantabile ſtellt der Komponiſt die erſtern in bedeutender Entfernung von einander, um den Sänger die Freiheit zu verſchaffen, ſein Organ und ſeine Geſchicklichkeit zeigen zu können, ſo daß man ſagen kann: das Cantabile ſei nichts anders als eine ausgedehnte und flüßende Melodie. Um ſich davon zu überzeugen, darf man nur das Auge auf eine Partitur richten; überall wo ſich die weſentlichen (harmonieeignen) Noten näher beiſammen finden und den Geſang kräftiger und gedrängter machen, werden Sie den Baß jedem Augenblick verändert ſehen, anſtatt daß in dem Cantablie drei oder vier Takte lang alles auf der nämlichen Note bleibt. Die Stücke der letzten Art können in Italien, wo man die theatraliſche Handlung niemals unterſtützt, ihr Glück machen, wo man in die Oper wie in ein Konzert geht, das heißt: drei oder vier Arien anhört ohne ſich um das vorhergehende und nachfolgende zu bekümmern; aber in Frankreich, wo der Zuſchauer ein folgerechtes Intereſſe verlangt, muß der Zuſchauer unaufhörlich unterhalten werden. Sie können denken, in welchem Grade die Handlung durch die übermäßigen und geſuchten Verzierungen unterbrochen und aufgehalten wird.

Nachſtehende Beurtheilung ſcheint mir beſſer und einfacher zu ſein: „Man erinnert ſich noch an die Canta„bile's die Gluck in Rom, Neapel, Mailand und Vene„dig gab; und die Talente der berühmteſten Sängerin die „Italien jemals gehabt hat, Dem. Gabrieli haben ſich „niemals auf eine ſo vortheilhafte Weiſe einfaltet, als wenn

„ſie in den Stücken dieſer Gattung auftrat, ob ſchon „Gluck in ſeiner Iphigenia keines dergleichen aufgenom„men hat. Ohne Zweifel hat er ſeine Urſachen gehabt und „er blieb dabei ſtehen, daß ſeine Urſachen wichtiger als die „Einwürfe von uns wären, die wir keine Opern gemacht „haben, keine Komponiſten und ſelbſt keine Muſiker ſind.“ Nach einigen glücklichen Verſuchen hat man Hauptgrundſätze feſtgeſtellt, verbreitet und bekannt gemacht und zwar mit Beifall. Es würde zu viel gekoſtet haben ſie aufzuopfern, und es iſt gloreicher und der Eigenliebe ſchmeichelhafter, ſie zu rechtfertigen und zu vertheidigen. Welche eitle Forderungen und Anſtrengungen! Leute von Verſtand! häuft nur Bemerkungen, bauet Theorien, gebt nur immer Geſetze; wenn ein Mann von Genie auftritt, ſo wird er gleich einem Strome alle Dämme überſchwemmen die man ihm entgegenſetzt, alle Zügel zerreißen die man ihn anlegt, und alle Geſetze und Geſetzgeber auf immer zerſtreuen.

Bei Ausgang der vorletzten Vorſtellung hörte ich einen ſogenannten Muſikfreund, den man über ſeine Anſicht fragte, ganz kalt antworten: daß ihm die Ballet Arien unbedeutend ſchienen; es fiel mir hierbei ſogleich ein, daß ein vorgeblicher Kenner der Mahlerei, der, nachdem er ein großes Gemählde von Hanibal Carrachio lange Zeit betrachtet hatte, weder von der Größe der Anordnung, noch von der Schönheit der Zuſammenſtellung, noch von der Richtigkeit der Zeichnung, noch von der Wahrheit des Ausdrucks, noch von der ſchönen Vertheilung des Schatten und Lichts ſprach, ſondern mit Ernſt und Würde erklärte: daß an dem einen Ende der Draperie einige Falten befindlich wären, die ihm nicht glücklich ausgedrückt zu ſein ſchienen.

Wenn man an die Stelle der Tänze, die ſich mit dem Karakter des Drama durchaus nicht vertragen, edle religiöſe und militairiſche Tänze ſetzt wie ſie Noverre zu der poetiſchen und mahleriſchen Muſik des nämlichen Komponiſten gemacht hat, ſo wird unſer lyriſches Theater nicht mehr in dem Falle ſein, das zu Athen beneiden zu dürfen.

Das was Sie mir von dem Recitativ sagen ist voll Feinheit und Tiefe, und setzt eine große Kenntniß der Sprache und Musik voraus; aber wenn man, wie Sie zu wünschen scheinen, alle Kunst die Stimme zu forciren auf Bäte, Schleifer, Trug-Kadenzen, Triller ꝛc. einführte, stände da nicht zu befürchten, daß das wahre Wesen des Recitativs zerstört würde, daß es nichts als der eigentliche Gesang bliebe, daß die Deklamation einen trägen Karakter annehmen und Inkonvenienzen und Fehler wieder eingeführt würden, weswegen man sich so lange Zeit Mühe gegeben hat sie zu verbannen? Es giebt in der Musik des Ritters Gluck drei Arten Recitative, das erste kommt der Rede gleich, das zweite, was mehr Biegung annimmt, nähert sich mehr dem Gesange, und das dritte als das pathetische ist das mit Begleitung des Orchesters. Erlauben Sie mir beiläufig zu fragen, ob Sie nicht verwundert sind, daß das beste und reichhaltigste Wörterbuch aller Künste auch zugleich ohne Seele und Leben ist? Sie geben zu, daß das Recitativ von Gluck in dem Munde der Demoiselle Arnoult nichts anzügliches für Sie hat, kann man daher wohl auch die üble Wirkung, die die andern Akteurs auf Ihr Ohr haben machen können, ebenfalls auf die Rechnung des Komponisten setzen? In der That, um der Einförmigkeit der weiblichen Endigungen, des immerwährenden Akkompagnements oder des schmachtenden Ausdrucks, oder eines Trillers der alle Wahrscheinlichkeit zerstörte zu entgehen, überläßt der Komponist nach dem Beispiele der Italiener dem Baße die Sorge die Phrase zu beendigen, er legt auf die vorletzte Sylbe nicht zwei verschiedene Noten, aber er weißt den nämlichen Laut auf die eine und die andre an, und zwar dergestalt, daß; indem er den Ausdruck auf die vorletzte legt, die letzte nur den schwachen Nachklang angiebt, den der Karakter der Sprache erfordert. Sie werden endlich mit mir einverstanden sein, daß man etwas nicht so genau bemerken kann, wenn es sich in Menge befindet; und es ist wahr, daß man auf Harmoniegänge stößt, an welche das Ohr noch nicht gewöhnt

iſt; aber man muß es wie unſre Muſiker machen, die ſeit Lully es ſich zum Geſetz gemacht haben, jede Modulation mit Andacht zu verfolgen, die ſie einmal ins Auge gefaßt haben. Es gehört aber dazu eben ſo viel Seelenbewegung als der Komponiſt hat, die Veränderung der Modulation, der Akkorde und Paßagen ſchnell zu faſſen, beſonders in dem Recitativ in welchem man der Hülfsquellen eines beſtimmten und beſtändigen Taktmaaßes beraubt iſt. Darinnen liegt der wahre Triumpf des zierlichen Geſanges und das einzige Mittel, die Geſang-Deklamation zu beleben.

Es wäre hier wohl der Ort, Ihnen ein Wort über die obligaten Recitative des Agamemnon und der Clitemneſtra zu ſagen; auch wollte ich gern noch etwas über das bewundrungswürdige Trio des zweiten Aktes, des Quartets am Ende, des Abſchiedes der Iphigenia, des Zorns des Achill, der Ausführung des Orcheſters, deſſen Belebung er auch auf eine Menge der leidenſchaftlichen Akteurs übertragen hat, bemerken und endlich auf die Vortrefflichkeit des Ganzen übergehen, welche das Publikum, nur gewohnt ſie im Detail unſerer Opern anzutreffen, noch gar nicht gefühlt hat; aber ich wüßte nicht, wie ich dieſe verſchiedenen Gegenſtände auf eine ausreichende Art behandeln könnte ohne die Partitur vor Augen zu haben. Ich werde mich mithin nur damit begnügen, zu bemerken: daß man ſich nicht wundern muß, wenn unſre Muſik ſo lange gezögert hat ſich mit dem obligaten Recitativ zu bereichern. Es liegt, wenn ich mich nicht irre, an der Differenz zwiſchen unſerer und der italieniſchen Versart. Der Italiener, wenn er ſeine Verſe deklamirt, läßt zwiſchen den Worten bedeutende Lücken. Dieſe Lücken ſind für den Komponiſten vortheilhaft, theils um die Situation anzuzeigen, theils um ſie in ein helleres Licht zu ſetzen und ſie zu entwickeln; alles eigenthümliche Vorzüge des obligaten Recitativs. In unſerer Versart aber, wo der Zuſammentritt der Worte, die ſich durch die Sylben berühren, niemals erlaubt iſt, fließt oft ein Wort in das andre und bildet nur ein einziges zuſammenhängendes. Der Kom-

poniſt hat ſich daher lange auf ein blos einfaches Akkompagnement der Worte beſchränken müſſen. Dieſe Anſicht würde weiter zu entwickeln nöthig ſeiu, was aber nur bequemer und angenehmer durch eine mündliche Unterhaltung geſchehen könnte als in dieſem ohnehin ſchon langen Briefe. Ueberdies verläßt mich mein Kopf und ich fühle, daß ſich meine Gedanken verlieren die nur Ihre Gegenwart wieder zurückführen könnte.

Litteratur-Zeitung.

Brief von Herrn A. an Madame B.

Alle Muſik die ich kenne iſt gegen die von Gluck das, was die Gemählde-Arten gegen die hiſtoriſchen Gemälde ſind, und was das Epigram, das Madrigal gegen das epiſche Gedicht iſt; niemals wird man den muſikaliſchen Kompoſitionen dieſen Karakter der Hoheit und Größe geben. Es giebt darinnen weder langen Klingklang der den guten Ausdruck tödtet, noch artige Liederchen die das Ohr einen Augenblick kitzeln aber für den Geiſt nichts ſagen wollen und das Herz leer laſſen, weder künſtliche und bizarre Geſänge, die aus Furcht andern zu gleichen und Schwäche des Talents zu verrathen, erzeugt werden, ſondern eine entzückende und immer nachahmende Melodie, eine himmliſche und immer thätige Harmonie; es iſt eine Reihe von intereſſanten Gemählden, ſowohl ſtark gezeichnet als bewundernswürdig kolorirt. Mit einem Worte: es ſind Werke des Genies. Vor ſolchen Menſchen beuge ich meine Knie und verehre ſie, weil; indem ſie mir mein Daſein angenehmer machen, auch zu gleicher Zeit eine erhabne Idee der menſchlichen Natur in mir erregen. Das Gefühl, welche die Muſik von Gluck geſtern in mir erregte, erhebt meine Seele und meine Schreibart, die wie Sie ſehen von dem Karakter eines Briefes ganz abweicht, noch jetzt; Sie werden mir aber

aber diese Ausschweifung gewiß verzeihen, weil es empfindsamen Seelen nicht angeboren ist das Gefühl anderer zu tadeln, selbst wenn es über die gewöhnlichen Grenzen hinaus geht ꝛc.

An Herrn R.

So eben habe ich Ihren Brief vom 15. Januar empfangen, worinnen Sie mich ermahnen mit Bearbeitung der Oper Roland fortzufahren; es ist aber nicht thunlich, weil ich alles was ich bisher gemacht hatte, verbrandt habe, nachdem ich erfuhr, daß die Administration der Oper ob sie schon wußte daß ich mich mit dieser Arbeit beschäftigte, den nämlichen Text an Piccini zur Bearbeitung gegeben hatte. Das was ich vernichtet habe war ohnehin nicht von Bedeutung; und in diesem Falle muß es das Publikum dem Herrn Marmontel noch Dank wissen, daß er verhinderte eine schlechte Musik zu hören. Ueberdies bin ich nicht mehr der Mann um in Conkurrenz zu treten. Piccini würde mehr vor mir voraus gehabt haben, denn außer seinen persönlichen Verdiensten, die in der That sehr groß sind, würden auch noch die der Neuheit hinzugekommen sein; ich aber habe Paris vier Opern gegeben, gleichviel ob gut oder schlecht wie es die Phantasie mit sich bringt, und ihm den Weg gezeigt, den er nur zu verfolgen hat. Ich spreche hier nicht von seinen Protectionen. Ich bin sicher, daß ein gewisser Politiker von meiner Bekanntschaft drei Theilen von Paris, Dinees und Soupees geben wird um für ihn Proselyten zu machen, und daß Marmontel, der so geschickt zu erzählen weiß, dem ganzen Königreiche die ausschließlichen Verdienste Piccinis erzählen wird. Ich bedaure in der That Herrn Hebert, daß er in die Hände einer solchen Gesellschaft gefallen ist, von welchen der eine ein erklärter Freund der italienischen Musik, der andere Verfasser vorgeblich komischer Opern ist;

sie werden ihm den Mond zu Mittage scheinen lassen. Es thut mir wirklich leid, denn Hebert ist ein feiner Mann, und dies ist die Ursache, weswegen ich nicht abgeneigt war ihm meine Armide zu geben, jedoch unter den Bedingungen, die ich Ihnen in meinem vorigen Briefe mitgetheilt habe, und von welchen die wesentlichsten die ich hier wiederhole, sind: daß man mir, wenn ich in Paris sein würde, wenigstens zwei Monate lassen möchte um Sänger und Sängerinnen zu bilden, daß ich ganz Herr sein müßte, so viel Proben anstellen zu lassen als ich für nöthig hielt. Daß man keine Rolle verdoppeln lassen dürfte, und daß man eine andre Oper in Bereitschaft hielte, im Fall ein Akteur oder Aktrice unpäßlich würde. Dies sind die Bedingungen ohne deren Zugeständniß ich die Armide blos zu meinem Vergnügen gearbeitet zu haben, betrachten werde; denn die Musik ist von der Art, daß sie sobald nicht veralten wird.

Sie sagen mir in Ihrem Briefe mein theurer Freund, daß die Alceste niemals Glück machen werde; ich aber unterschreibe Ihre Prophezeihung noch nicht. Alceste ist eine vollkommen ernsthafte Oper, und ich versichre Ihnen, daß ich glaube, es mangle nur sehr wenig an ihrer Vollkommenheit; aber Sie glauben nicht wie vielerlei Nüancen und Wendungen die Musik fähig ist. Das Ganze der Armide ist von dem der Alceste so verschieden, daß Sie glauben können, es habe sie nicht ein und derselbe Komponist gemacht, und ich habe das wenige kraftvolle was mir von Alceste übrig blieb angewendet, um Armide nur zu beendigen. Ich trachtete darnach, in letzterer mehr Mahler als Musiker zu sein und Sie werden beurtheilen können, ob man es ihr anhört. Ich bekenne Ihnen aufrichtig, daß ich mit dieser Oper meine Laufbahn zu beschließen wünschte.

Das Publikum wird eben so viel Zeit nöthig haben, die Armide zu verstehen als nöthig war die Alceste zu begreifen. In der Armide herrscht eine Art Delikatesse die in der Alceste nicht ist; denn ich habe die Karakter

so gezeichnet, daß man gleich an der Art und Weise hört, ob Armide oder eine andre Person spricht ꝛc.

Ich muß nur aufhören, sonst könnten Sie glauben, daß ich entweder ein Narr oder ein Charlatan geworden sei. Es macht nichts einen üblern Eindruck als wenn man sich selbst lobt, was nur der große Corneille thun konnte; aber wenn Marmontel oder ich uns loben, macht man sich über uns lustig und lacht uns ins Gesicht. Sonst haben Sie recht, wenn Sie sagen, daß man die französischen Komponisten zu sehr vernachläßigt hat; denn wenn ich mich nicht stark irre, so glaube ich, daß Goßec und Philidor, die den französischen Opern-Geschmack kennen, das Publikum unendlich besser bedienen würden, als die besten italienischen Autoren, wenn man nicht nur für alles das eingenommen wäre was den Schein der Neuheit hat. Sie sagen mir noch, mein Freund! daß Orpheus bei dem Vergleiche mit der Alceste verliert. Aber mein Gott! wie kann man aber auch zwei Werke mit einander vergleichen, die nicht mit einander zu vergleichen sind. Das eine kann mehr als das andre gefallen, aber führen Sie nur die Alceste mit ihren schlechten Schauspielern und jeder andern Schauspielerin als Demois. Le Vasseur auf, und den Orpheus mit Ihren besten die Sie haben, so werden Sie sehen, daß Orpheus jener das Gleichgewicht halten wird. Die besten Sachen werden bei einer schlechten Ausführung eben so unerträglich. Zwischen zwei Werken von verschiedener Natur kann kein Vergleich statt finden. Wenn z. B. Piccini und ich, jeder für sich die Oper Roland bearbeitet hätten, so könnte man eher urtheilen, welcher von beiden am besten gearbeitet hätte; aber verschiedene Texte müssen nothwendig eine verschiedene Musik erzeugen, die in dem Ausdruck der Worte bestehen kann obschon jede in ihrer Art einzig ist; sonst hinkt jede Vergleichung. Ich zittre fast, daß man sogar Armide mit Alceste vergleichen wird, beides so verschiedene Gedichte, wovon das eine zu Thränen rühren, das andere eine wollüstige Wirkung machen soll; wenn dies geschieht, so bleibt

mir kein anderes Mittel übrig als Gott zu bitten, daß er dem guten Paris den Verstand wieder geben möge.

Leben Sie wohl mein theurer Freund! ꝛc.

Jahrbuch der Litteratur 1776,
Theil 8 Pag. 322.

N. S. Dieser vertrauliche freundschaftliche Brief war, wie man gleich sehen wird, nicht für die Oeffentlichkeit geschrieben, sondern man hat ihn nur ohne Zuziehung Glucks von demjenigen, an welchen er addreßirt war, erhalten und abgedruckt.

Der verlohrne Abend in der Oper.

Alceste wurde zum fünften Male gegeben, und ich sahe sie auch zum fünften Male. Die Oper hatte nur erst angefangen als einer meiner Nachbarn das Wort nahm: Sehen Sie, sagte er, eine traurige Musik! — Sie wollen wahrscheinlich sagen: eine traurigmachende Musik? — Ganz recht, scheinen Ihnen die Worte lustig? — Was macht dies aus? — Es ist ein groß Uebel. — Ohne Zweifel lieben Sie das Trauerspiel nicht? Alle Ursache! hat man das Trauerspiel jemals abgesungen? So war es bei den Griechen. — Bah! Die Griechen waren Griechen. — — Ja, und alles was ihnen nicht angehörte, war barbarisch .... O! sagte ein andrer, es ist eine drollige Oper, diese! man hat mich versichert, daß es darinnen keinen Tanz gäbe. — Ach mein Herr, Sie sehen Tanz und zwar auf eine so edle so rührende so religiöse Arie, auf eine Arie, die Sie in die Mitte des Tempels an die Stufen des Altars versetzen und Ihnen die tiefste Andacht einflößen sollte. — Und Sie nennen dies einen Tanz? — Wollten Sie nicht, daß Priester und Priesterinnen kämen um anzubeten und zu flehen indem sie Entre-chat schlagen? Alle diese Bewegungen, gänzlich mit dem Orchester

übereinſtimmend, mahlen ſie nicht das was ſie mahlen ſollen, drücken ſie nicht aus was ſie ausdrücken ſollen?

Nun mein Herr! werden Sie die Güte haben mir zu ſagen, welches die Leidenſchaften und Gedanken ſind, die Ihnen die Sprünge, die poßirlichen Tänze und die Drehungen erwecken; glauben Sie mir, daß das was man hier nicht ſuchen ſollte, ſich nur am öfterſten auf dem Jahrmarkte zuträgt. Leſen Sie Noverre . . . — Aber noch nicht genug! Woher kann wohl die Abneigung Glucks für die Cadenzen kommen? — aber wie haben die Cadenzen in Ihnen das zarte Gefühl erregen können und welch groſſes Vergnügen kann Ihnen das Zittern der Stimme, das Würgen, das häufige und lange Schwanken von einer Note zur andern gewähren? ſelbſt wenn dies vorgebliche Vergnügen geeignet wäre, den Geſang der Vögel, das durch einen leichten Wind erregte Zittern der Blätter, nachzuahmen, würde es ein Grund ſein, ſich unabänderlich zur Annahme aller Geſangsphraſen verbindlich zu machen? Iſt es nicht der fremdeſte Mißbrauch und von aller muſikaliſchen Pedanterie die unverſchämteſte und lächerlichſte? . . . Hören Sie einen angenehmen Chor, ſagte ein vierter, aber er iſt aus der Oper Golconda entlehnt — Geben Sie Acht, es giebt zu Ende des zweiten Akts eine der ſchönſten Arien, die man jemals auf einem lyriſchen Theater gehört hat, und in dieſer Arie die erhabenſte und glücklichſte Veränderung, die die Natur hat. Wohl! der nämliche Ausdruck, die nämliche Stelle findet ſich in einer Arie der Olympia von Sacchini; aber Sie müſſen nur wiſſen, daß lange vor Erſcheinung der Olympia von Sacchini und der Oper Golconda, die Alceſte das Tageslicht erblickte, nämlich den groſſen Tag wo ſie zum erſtenmale aufgeführt und darauf geſtochen und ausgegeben wurde! Ach! Sie kennen die Betrügereien gar nicht alle, die dem armen Gluck ſchon widerfahren ſind. Man fand es vernünftiger, ihn zu plündern als nachzuahmen . . . — Ich glaube es, daß die Arie wovon Sie eben ſprachen gut iſt, man muß ſie loben, die Begleitung iſt allerliebſt! O ja! es iſt eine

ſcharmante Sache, dieſes Akkompagnement! — Was wollen Sie damit ſagen? — was? Das Orcheſter, anfänglich voll von Seufzern Schluchzen und Thränen, darauf von Bewegung Handlung und Leben, dieſes Orcheſter was Ihnen die ganze Natur vorſtellen ſollte, weil es die Situationen und Gefühle der Schauſpielerin theilt, das nennen Sie eine ſcharmante Sache! Mein Herr, Sie haben die Ausbildung Ihres Ohres ſchrecklich vernachläßigt*).

Hören Sie jetzt ſchnell zu, und wenn dieſe Muſik Ihr Ohr nicht ausbildet, ſo erſcheinen Sie nicht eher wieder, als bis die unſchuldigen Pſalmengeſänge von Lulli**) und die gelehrten Melogryphen von **, oder die Gaſſenhauer von ** wieder gegeben worden ſind. Wollte der Himmel! ſchrie ein alter Offizier, daß man uns die Pſalmen von Lulli wieder gäbe! aber es gehören gute Schauſpieler dazu die wir unglücklicherweiſe nicht mehr haben. —

---

*) Es iſt, um die Künſte zu beurtheilen nicht genug, geſunde Organe von der Natur empfangen zu haben, man muß ſie auch üben, ausbilden und unterrichten. Dieſe Ausbildung iſt bei weitem erheblicher als die unſerer Gefühle und Gedanken, und es iſt unmöglich daß dieſe richtig und wahr ſein können, wenn es nicht jene ſchon vorher waren.

**) Man berückſichtige das Jahrhundert und die Umſtände von welchen ich ſpreche; denn man muß ſich in die Zeit des Lulli verſetzen, um die Gefühle mit ſeinen großen Verehrern zu theilen. Lulli hatte Empfindung, natürliche Anlagen, Anmuth, eine lebhafte und zarte Phantaſie, und beſonders eine Kühnheit die den Stempel groſſer Unternehmungen an ſich trägt und überwiegende Talente verräth. Kein Muſiker ſeines Jahrhunderts kannte ſeine Kunſt beſſer und machte einen glücklicherern Gebrauch davon als er; aber ſeinen ſonſt korrekten leichten natürlichen öfters eleganten Kompoſitionen mangelte das Feuer und Leben. Sie hatten weder die Abwechſelung noch die Kraft noch den Ausdruck um den ſchönen Stücken der italieniſchen

In dem, was dieſer Herr da ſagte, iſt etwas wahres. Wenn die Muſik von Lulli und beinahe alle die aus der franzöſiſchen Schule nichts für die Akteurs that, ſo hatten die Akteurs im Gegentheil alles für die Muſik zu thun; daher die Bewegungen des Kopfs, der Aerme, der Augenbraunen, das Aushauchen der Stimme, die weichen Schlüſſe, das unnatürliche Aufſchreien, die aus dem Innern geriſſenen Tönne mit langem Röcheln und einen Haufen affektirter und gefallſüchtiger Paßagen begleitet, alles das hatte man die Güte für Ausdruck*) zu halten.

Ich verſichere, ſagte ein junger Mann, daß wenn ich daran denke, welchen Effekt die Muſik des Orpheus du:ch

---

Opern-Komponiſten und im Ganzen den von Gluck an die Seite geſetzt werden zu können.

Man muß bemerken, daß die Inſtrumental Muſik zur Zeit Lulli's ſehr ſchwach, ſehr unvollkommen war und ihn nicht erlaubte aus den bewunderungswürdigen Quellen ſchöpfen zu können, die ſich nach dieſer Zeit eröffnet haben. Endlich iſt es mit ſeiner Muſik wie mit der Mahlerei vor Michel Angelo und und Raphael, die die Zeichnung belebt und erweitert hatten, zu welchen Gorgion und Titian ſpäter das ſchönſte Colorit und die Wirkung des Schattens und Lichts hinzufügten.

Romeau war ohne Zweifel ein großer Mann; man kann ihm die Ehre nicht ſtreitig machen, die Geheimniſſe der Harmonie zuerſt entdeckt und die Muſik von dem Herumtappen, dem Schlendrian geſäubert und auf eine höhere Stufe gebracht zu haben. Aber gerade ſeine tiefe Kenntniß der Theorie war die Urſache die ihn von dem rechten Wege in der Ausübung abführte, denn nur zu oft ordnete er die Kunſt der Wiſſenſchaft und das Genie der Kunſt unter.

*) Hiervon iſt ausgenommen Demoiſ. Arnoult, die ſowohl in der Rolle der Iphigenia als auch in andern Rollen immer die Natur und Anſtändigkeit beobachtet. Wenig Sängerinnen haben in ſo hohem Grade das Gefühl der Einſicht und die Annehmlichkeit mit einander vereinigt.

le Gros und die der Alceste durch Demois. le Vasseur*) jetzt vorgetragen, macht, so wäre ich wohl zu glauben geneigt, daß die Gattung Glucks in der That belebter und theatralischer ist als die der andern Komponisten; aber wo giebt es eine Oper, in welcher es nicht auch Gesang giebt? — Alle Teufel! ... ach ich bitte tausendmal um Verzeihung; mein Eifer reißt mich hin, ich wollte nur mein Herz erleichtern, Sie aber nicht beleidigen. Sie finden also, daß es in dieser Oper keinen Gesang giebt? Ist es darum, weil keine Liederchen, keine Noels**), keine Brünetten, keine Vaudevills, keine Lobgesänge, keine Trinklieder darinnen sind? — Ach, wer kann an dergleichen miserables Zeug denken? Glauben Sie mir, es ist hohe Zeit, daß meine Ohren klüger gemacht sind. — Mein Herr! lassen Sie uns nichts herabwürdigen; alle diese kleinen Sachen an ihrem Platze haben ihr Verdienst und ihren Werth; aber hier! .... — Aber hier, ich weiß andre Sachen als was ich höre, und wenn ich rein reden soll, so verlohnte es sich nicht der Mühe, daß Gluck, der wohl wußte wie sehr seine Musik in Frankreich gefiel, zwei mal von Wien nach Paris reiste um uns Opern ohne Arien zu bringen. — Oh! im Namen Appollo's und aller Musen, lassen Sie der italienischen Musik ja ihre Kleinigkeiten, ihre unnützen Verzierungen und ihre Abgeschmacktheiten die sie schon so lange entehren; verwahren Sie sich vor solchen falschen und elenden Reichthümern, wünschen Sie uns ja nicht eine Manier auf den Hals wie sie die Philosophen, die Kraft Genies und aufgeklärten Liebhaber der Musik in Italien vorgeschrieben haben***). Was! werden Sie es

---

*) Diese Aktrice, die bisher nur in lustigen Rollen aufgetreten war, hat als Alceste wahrhaft tragisch und vortrefflich gespielt.

**) Ein Manns-Name, der wahrscheinlich in den damaligen Opern beliebt war.

***) Die betreffenden Noten zu dieser Stelle finden sich am Ende dieses Aufsatzes.

gut finden, wenn selbst in dem Augenblicke, wo man die Seele zu einer hohen Erwartung vorbereitet hat, der Schauspieler nur beschäftigt ist, Sylben auszuschmücken und in der Mitte des Worts mit offnem Munde wie bezaubert stehen bleibt, der Paßage noch einen Schwall unartikulirter Töne anzuhängen. Giebt es unter diesen Unwahrscheinlichkeiten, mit welchen Sie in Masse gesättigt worden, wohl eine einzige starke und ergreifende. Was würden Sie von einem Akteur sagen, der, wenn er eine tragische Scene vortrüge, seine Gestikulation mit Harlekinaten vermischte, oder von einem Redner, der; um sein Auditorium durch den Donner und Blitz seiner Rede zu rühren, allerhand kurzweilige Figuren der Rhetorik einmischte? Wenn es Zweck der Komponisten ist, mein Ohr durch das Gezwitscher der Nachtigallen und Kanarien-Vögel zu ergötzen, so habe ich nichts dagegen; die Musik aber auf diese Bagatellen zurückzuführen, wenn meine Seele Rührung verlangt, das heißt offenbar mit dem guten Geschmacke und der Anständigkeit sein Spiel treiben; das heißt, die Kunst und Natur ein für allemal ganz herabwürdigen. — Ich will die Arietten fahren lassen; sagte ein anderer junger Mensch, der mir aufmerksam und mit sichtbarem Interesse zugehört hatte, aber eine Oper, kann sie ohne Cantabile*) sein? — Haben Sie schon dergleichen

---

*) Das Cantabile besteht aus musikalischen Sätzen, die einander gleich, oder wenigstens fast gleich sind, unterbrochen durch unvollkommene und vollkommene Schlüsse, die sich immer auf den Hauptgedanken beziehen; verbunden und variirt durch leichte natürliche und nicht von der Tonart entfernte Modulation, einem regelmäßigen beständigen und markirten Taktenmaße, was weder zu langsam noch zu geschwind sein darf, dies alles auf eine Weise ausgeführt um die Haupt-Idee zu erheben und zu befestigen.

Da das Cantabile zur tragischen Gattung der Musik gehört, so darf es nur so wenig wie möglich Noten geben; denn gerade durch die einfachsten Mittel müssen die größten Effekte

gesehen? — Nein, aber ich habe Kenner gesehen . . . — Ach! daß Ihr Urtheil nicht von Ihnen selbst kommt; warum unterwerfen Sie Ihre Empfindungen der Meinung anderer Personen, die sehr oft, ohne Kenntniß und Gefühl von den Schönheiten der Künste zu haben, dadurch dahin gelangt sind, zu imponiren, daß sie mit technischen Brocken um sich herumwerfen wenn sie gleich nicht klar und bestimmt wissen was sie eigentlich damit sagen wollen? Ueberlassen Sie sich Ihren eignen Eindrücken und nicht den entlehnten Urtheilen; urtheilen Sie von dieser Musik wie man von den Gerüchen und Farben urtheilt, ohne die Pedanten, die kalten Herzen und alle Zerstörer der Künste anzuhören, die dem Künstler den Weg des Handwerkers vorschreiben und die Methode der Willkühr, der Göttin des Genies unterordnen wollen. Die Prüfung, die nähere Erörterung und die Analyse sind allemal nöthig, so oft von einer Vernunftsache die Rede ist, wenn es aber Werke der schönen Künste betrifft von welchen Sie eher denken, eher urtheilen als bewundern und Beifall geben, so liegt die Schuld entweder an dem Künstler oder an Ihren Sinnen.

Sehen Sie, mit welcher Schnelligkeit die Beifalls-Bezeigungen verfliegen, die sich in allen Theilen des Saales hören lassen; sehen Sie nur um sich und betrachten Sie die Logen, wo man andremale gähnte, weint man

---

bewirkt werden, weil starke und reiche Paßagen nur an die Kunst erinnern und alle Wahrscheinlichkeit und Illusion zerstören würden. Dazu gehört noch, daß die Töne weder zu schwer noch zu spitzig sein dürfen; aber indem sie sich entwickeln, so zu sagen einen krummen Bogen bilden und zwar dergestalt, daß sie nichts widerliches an sich haben und nichts was das Ohr beleidigen könnte. Wir halten uns verpflichtet für diejenigen, welche die Cantabiles in der Gluckschen Musik so hoch schätzen, die Bemerkung zu machen, daß diese Definition aus seinen Stücken dieser Gattung gezogen ist.

heute. — So eben, in diesem Augenblicke, mein Herr Bewundrer werden Sie eine Stelle hören über welche Sie die Lobrede zu übernehmen die Güte haben mögen, (schrie ein Mann durch ein Schluchzen unterbrochen, während andre empfindsame Menschen nur aus zarter Rührung weinten) . . . So eben kommt sie. Nun — was sagen sie dazu, meine Herren? Vier ganze Verse in einem und demselben Tone, auf eine und dieselbe Note! Giebt es wohl etwas elenderes und der Musik entgegengesetzteres? — Es ist wahr, daß die Eigenthümlichkeit der Musik, besonders der theatralischen Musik darinnen besteht, den Ausdruck der Leidenschaften zu erhöhen, zu verschönern, zu verstärken und empfindlicher zu machen; aber worauf Sie mich jetzt aufmerksam machen, sind Schatten die in der Scene vorkommen, und über dieses Leben hinaus giebt es keine Leidenschaften mehr, es sind mithin diese Verse keiner anderen Behandlung und Deklamation fähig: und dadurch, daß ihnen sogar die natürlichen und gewöhnlichen Ausdrücke entzogen sind, giebt uns Gluck den Beweis, in welchem Grade er die Schicklichkeit empfindet und beobachtet. Indessen, daß er nicht nur darauf bedacht ist: nachzuahmen und diese Nachahmung durch die Musik auszudrücken, so leihen Sie nur dem Orchester einmal Ihr Ohr und Sie werden sehen, daß der Komponist diese monotonische Deklamation mit einer äußerst abwechselnden ausdruckvollen und mahlerischen Harmonie begleitet hat; eine Harmonie die fähig ist, alle empfängliche Herzen zu bewegen und diejenigen gänzlich mit Schrecken und Bewunderung zu durchdringen, bei welchen sich noch die Kunst mit dem Gefühle vereinigt.

Woher kommt es, daß Sie nicht gewohnt sind in Iphigenia und Orpheus dem Orchester aufmerksamer zuzuhören? Diese Gleichgültigkeit ist Ihnen nur bei andern Opern zu verzeihen, wo; eine sehr kleine Anzahl Stücke ausgenommen, die Instrumente die Singstimmen begleiten wie der Diener seinen Herrn, und nicht wie die Aerme, die Hände, die Augen, die Bewegung des Gesichts und

des ganzen Körpers, die Sprache der Empfindung und der Leidenschaft unterstützen. — Sie haben gut bewundern, loben, pereriren, wir wissen doch, daß Ihr Gluck nur für einen Komponisten vom zweiten Range betrachtet wird. — Von wem denn, wenn es Ihnen gefällig ist mir dies zu sagen? — Von aller Welt, in Italien und den übrigen Europa. — Davon habe ich noch nichts gehört, aber was ich gewiß weiß, ist das, daß der Autor der besten Abhandlung, die jemals über die dramatische Musik erschienen ist, der italienische oder vielmehr neapolitanische Autor die Werke des Ritters Gluck mit den Meisterstücken Raphaels vergleicht; daß der nämliche Autor, nachdem er Jomelli, Piccini, Traetta und Sacchini auffordert auf dem Theater die wahre Musik wieder einzuführen, die die Leidenschaften mahlt und zum Herzen spricht, ihnen Gluck zum Muster vorschlägt*), und daß es Alceste von dem nämlichen Gluck ist, auf welche dieser Schriftsteller alle seine ganze Theorie gründet. Ich weiß ferner, daß der in die Geschichte und die Wissenschaft der Musik ganz vertiefte Doktor Burney den Ritter Gluck nur den Michel Angelo der Musik nennt. Der berühmte Bürger von Geneve (J. J. Rousseau) hat seine Bewunderung über die Talente und Werke dieses großen Künstlers nicht verheimlicht, und hören Sie hier die Ausdrücke eines der berühmtesten Schriftstellers von Deutschland, den genialen Wieland: „Dank sei „dem mächtigen Genie des Ritters Gluck, durch welches „die Epoche herbeigeführt ist, wo die Musik alle ihre Rechte „wieder erhält. Er nur allein ist es, der sie wieder auf „den Thron der Natur erhoben hat von welchen sie der „Barbarismus stürzte und die Unwissenheit, der Eigendünkel und schlechte Geschmack bis jetzt entfernt hielt. Ein-

*) Tempo sarebbe ormai che i Iomelli, i Piccini, i Traetti, i Sacchini prendendo per mano la vera Musica vocale la rimenassero sulle scene. Planelli, dell' Opera in musica e Napoli, 1772.

„gedenk des schönen Grundsatzes des Pythagoras: er „zieht die Musen den Sirenen vor, hat er an die „Stelle der unnützen und falschen Verzierungen eine edle „und kostbare Einfachheit gesetzt, die in den Künsten wie „in den Schriften den Karakter des wahren, großen und „schönen ausmacht. Welche neue Wunder könnte nicht „eine so feurige Seele hervorbringen, wenn irgend ein „Souverain unserer Zeit das für die Oper thun wollte, „was einst Perikles für das Theater zu Athen that?....“ Aber ich sehe Sie einmal über das andre erröthen und erblassen und will daher nicht weiter fortfahren, denn meine Absicht war nicht, Sie in Verlegenheit zu setzen sondern Sie nur aus Ihrem Irrthume zurück zu führen. Ich begnüge mich daher nur damit, Ihnen bemerklich zu machen, daß Gluck weder ein Komponist von der ersten noch von der zweiten Klasse ist, sondern daß er einen besondern Standpunkt behauptet, und es hat nicht wenig Anschein, daß viel Komponisten diesen Weg verfolgen werden*). Adieu meine Herren! Sie haben mich um ein großes Vergnügen gebracht, denn wenn man auch dreißig Vorstellungen dieser Oper giebt, so werde ich doch nur neun

---

*) Dies ist bis jetzt leider nicht geschehen, denn außer Mozart, der diesen Weg verfolgte und seinen Zauber durch die Vereinigung der Musen mit den Sirenen bewirkte, haben fast alle Komponisten den einfachen aber wahren Weg zu rühren und zu gefallen verlassen, und die Oper weiter in den Abgrund zurückgestoßen als wo sie sich zur Zeit Glucks befand. Wer dies zu hart findet, vergleiche nur den größten Theil der neuern Opern und Operetten mit den der damaligen Zeit und er wird finden, daß erstere nur an Verworrenheit (was Erhabenheit bedeuten soll) Wildheit und Mangel des richtigen Ausdrucks gewonnen haben, und daß sie für nichts weiter als für Früchte einer ungeregelten Phantasie betrachtet werden können, in welchen hin und wieder ein guter Gedanke instinktmäßig getroffen und hervorgegangen ist.

Anmerk. des Uebersetzers.

und zwanzig davon gesehen haben, ich will mithin diesen Abend den verlohrnen Abend nennen, mich aber trösten und Ihnen vergeben, wenn ich nur Ihre Vorurtheile zerstört habe.

Anmerkungen.

„Qualunque sia cotesto mio povero Dramma, „non crescerà certamente di merito frà le mani di pre„senti cantori.". . Perche contenti d'aver grattato le orecchie con una Sonatina di gola nelle lor arie, il più delle volte nojose . . . Han ridotto il nostro Teatro drammatico ad un vergognoso et intolerabile miscuglio d'inverissimili.

„So arm auch dieses Drama sein mag, so können „unsre heutigen Musiker ihm doch nichts besseres entgegen „setzen.". . Dadurch, daß sie sich begnügen, in ihren sehr oft langweiligen Arien das Ohr mit einer wäßrigen Sonate zu kitzeln, haben sie unser dramatisches Theater zu einer Schauplatz entehrender und unerträglicher Unwahrscheinlichkeiten gemacht.

Brief des Abts Metastasio an Mattei.

„O quante volte accade di dover dire ad alcune „arie quello che Suoleva l'ingegnosissimo Autore dei „Mondi il Signor di Fontenelle: Musica, che „vuoi tu?" S'ascoltano delle arie eccellentemente intonate, dette con una prodigiosa agilità, con una perfetta egualianza di corde nella voce, con esatissimo rigore di tempo, con trilli, con lunghezza mirabile di cadenze senza prender fiato. Musica, che vuoi tu? Ancora non lo sò, se non mi desti nel cuore verun sentimento. Io hò ascoltato delle voci, alle quali non si poteva rimproverare verun difetto, ma il mio animo faceva loro il rimprovero massimo poiche non sentiva nulla. I Ballerini di corda si pagano perche si faccian maraviglia, i Musici, si pagano perche si movano, eppure la massima parte de Musici vuol fare da Ballerini da corda.

„O wie oft müſſen wir unſre Arien mit den Worten „Fontenelle's fragen: Muſik, was willſt du?" Die Arien werden durchgängig richtig geſungen und mit einer bewundernswürdigen Lebhaftigkeit vorgetragen; es herrſcht in ihnen eine vollkommene Gleichheit in Ton und Stimme; das Tempo und Taktmaaß iſt darinnen mit der größten Genauigkeit beobachtet; ſie ſind mit Trillern und Kadenzen von einer bedeutenden Länge bereichert; und doch muß man noch immer fragen: Muſik, was willſt du? In der That, ich kann es nicht begreifen, wenn du kein Gefühl erregſt. Ich kenne Stimmen, den man nichts vorwerfen kann, aber mein Herz möchte ihnen den größten aller Vorwürfe machen, daß ſie es gar nicht anſprechen. Man bezahlt die Seiltänzer, um ſie zu bewundern; man bezahlt die Muſiker um uns zu rühren, und der größte Theil der Muſiker will nur den Seiltänzer machen.

Auszug einer Abhandlung des berühmten Beccaria.

Le nostre arie consistono in una unione eterogenea d'idee, e di vari Pezzi uniti insieme più dall' accidente che dalla ragione, senza unità e senza ordine, la quale unione eccita per lo più negli animi degli uditori un miscuglio di affetti frà di loro opposti, che in niun modo possono nè dilettare, nè muovere.

E desiderabile che rinasca qualche Professore di raro talento e ben instruito di tutte le parti della Musica. . . Il quale poco curante delle dicerie degli altri Professori, faccia rinascere ad imitazione de' Greci, la vera e giusta mozione degli effetti e sollevi gli animi degli uditori Già annoiati dalla presente Musica.

E siccome la Scuola Romana fece rinascere nella Musica la perfetta armonia, e la Scuola Napoletana la vivacità delle idee; così è da sperarsi che alcuni professori de' nostri giorni, che già danno gran saggio della loro distinta cognizione, superiore alla comune degli altri, possano procurare quel pregio alla nostra Musica, che aveva quella de' Greci.

Unsere Arien bestehen in einer Zusammenstellung heterogener Ideen und verschiedener zufällig passender Stellen ohne Zweck, ohne Ordnung, ohne Uebereinstimmung; eine Zusammenstellung, die in der Seele des Zuhörers größtentheils keine andre Wirkung erregt, als ein Gemisch entgegengesetzter Gefühle, von welchen man weder Vergnügen noch Rührung erwarten kann.

Es ist sehr zu wünschen, daß endlich einmal ein Professor der Musik erscheinen möchte, der mit einem ausgezeichneten Talente und einer vollkommenen Kenntniß aller Theile der Musik begabt wäre; der ohne sich die Mühe zu geben, die Impertinenzen seiner musikalischen Zeitgenossen zu erwiedern, nach der Art der Griechen die Kunst: die Leidenschaften zu erregen und die Zuhörer von der Langweiligkeit unserer jetzigen Musik zu befreien, wieder herstellen möchte*).

Der römischen Schule hat man die Wiederherstellung der vollkommenen Harmonie in der Musik, und der neapolitanischen Schule das Feuer und die Fruchtbarkeit der Ideen zu verdanken, und man muß wünschen, daß einige Musiklehrer unserer Zeit; die uns schon Beweise ihres wahrhaft überwiegenden Talents gegeben haben, unserer Musik alle die Vorzüge verschaffen möchten, die die Musik der Griechen so sehr karakterisirt**).

Auszug aus der Geschichte der Musik,
vom Pater Martini. Bologna, 1769.

Io

---

*) Ohne Zweifel wird man sich verwundern, daß einige die nämliche Gattung von Musik in Frankreich mit so viel Sehnsucht wünschen, durch welche die Italiener so sehr gesättigt, übersüllt sind und lange Weile haben; denn nachdem der Pater Martini sein Werk herausgegeben hatte, haben alle Theater in Italien die Werke von Jomelli, Trätta, Piccini, Sacchini ꝛc. wieder hervorgesucht.

**) Es scheint zu damaliger Zeit in Italien und Frankreich derselbe eine Nation so sehr verächtlich machende Zug: die ein-

Io non vado al Teatro per ammirare il Musica che canta, ma per esser toccato, e per sentire la cosa che imita. . . Il volgo che ode per l'altrui orecchie, come vede per gli occhi altrui, sente ancora sovente col cuore altrui, ed applaude ai trilli, ai ricami, ai precipizi della voce, per la stessa ragione che applaudiva nel XVII. Secolo a quelle gonfie e stravaganti poesie, ove sudavano i fuocchi, e s'avvelenava l'obblio coll' inchiostro. Qual nome debbo dar ad una Musica nella quale il compositore gareggia col modulatore, a chi più offuschi, o confonda il senso delle parole? Non e questa certamente una Musica nè Italiana, nè Latina, nè Ebrea perche coloro che intendono queste lingue nulla intendono delle parole espresse dal modulatore. . . Quando si canta in un Opera, o in una chiesa, io non cerco d' udire un rossignolo od altro, che mi solletichi; ma

---

heimische Kunst gegen die fremde herabzuwürdigen, an der Tagesordnung gewesen zu sein wie jetzt in Deutschland. Der Pater Martini und andre, sprechen immer von der höchsten Vollkommenheit der griechischen Musik und sind so unvorsichtig, sich der Frage auszusetzen: wie sie es durch jene Werke selbst beweisen wollen? Mit dem Verlaufe der Zeit ändert sich sowohl die Bildung als auch der Geschmack der Völker. Und ist das, was wir wissen, wie die griechische Musik geklungen hat, wohl mehr als ein Gesagtes und eine Ausklauberei der Behauptungen alter Schriftsteller die erwähnte Musik nicht verstanden, vielleicht gar nicht einmal gehört und gesehen haben? Ich meines Theils, glaube überzeugt zu sein, daß sich der größte Theil der Zuhörer einer griechischen Musik, wenn man sie jetzt geben könnte; des Gähnens nicht würde enthalten können, weil dieselbe schon wegen der Beschränktheit der damals vorhandenen Instrumente das nicht gewesen sein kann, was die beste in unsern Tagen ist; und die hohe Stufe, worauf die Litteratur und die andern Künste Griechenlands standen, noch keinen Beweis von der Vortrefflichkeit ihrer Musik abgiebt.

Anmerk. des Uebersetzers.

un uomo che parli dolcemente al mio cuore, alla mia fantasia, alla mia mente.

Wenn ich ins Theater gehe, so geschieht es um bewegt zu werden und die Reize der Nachahmung zu genießen, aber nicht um die Muſiker und Sänger zu bewundern. Der gemeine Hauſe der nicht ſieht, nicht hört, der nichts weiter empfindet als was die Augen ſehen, die Ohren hören und das Herz anderer ausſpricht, applaudirt die Triller, die Verzierungen, die Sprünge, die Läufer der Stimme, wie er im 17ten Jahrhunderte die ſchwülſtige und abgeſchmackte Poeſie applaudirte, wo man das Feuer ſchwitzen ließ und ſich mit Dinte vergiftete. Welchen Namen ſoll man einer Muſik geben, wo der Komponiſt und Sänger uneins ſind, wer den Sinn der Worte am meiſten verdrehen kann? Dieſe Art von Muſik iſt wahrlich weder eine italieniſche, noch lateiniſche, noch hebräiſche; denn ich fodre jeden auf der dieſe Sprachen kennt, ob er ein einziges Wort von Allem verſteht was geſungen wird.

Wenn ich in die Kirche oder in die Oper gehe, will ich keinen Vogelgeſang hören, ſondern die Stimme eines Menſchen, die meinen Geiſt meine Einbildung und mein Herz ſanft anſpricht.

Auszug einer Abhandlung des Abts Conti.

Che godo dunque il popolo in si fatti Spettacoli? A me pare, che il continuo cicalare è un indizio infallibile della noja. Pure in arrivando alla cadenza dell' aria, si mettono tutti in un profundo silenzio; e dopo d'aver il musico girato e rigirato fuor di proposito per tutti i toni si prorompa in uno strepitoso sbatimento di mani. Oh! con quanta ragione potrebbero i musici addurre per iscusa de' lor diffetti quei versi?

E poichè paga il volgo sciocco, è giusto
Sciocamente cantar per dargli gusto.

Welches Vergnügen kann man von dieſer Art von Schauſpielen haben, ſagt Eximeno, indem er von der

Oper spricht? Nach meiner Empfindung ist es die sicherste Probe, die Geduld zu prüfen, und das Aufheben was man damit macht. Es ist wahr, daß gegen das Ende der Arie, wenn die Kadenz eintritt, eine tiefe Stille herrscht, darauf aber; wenn der Sänger in einem Oden eine lange Reihe nichtssagender Töne durchlaufen hat, das Theater sich mit Geschrei und Händeklatschen erfüllt. Könnten sich die Musiker nicht mit diesen zwei Versen enschuldigen?

E poichè paga ect.

Siehe die Abhandlung: dell' origine e delle regole della Musica von Eximeno. Rom, 1774.

Das Abendessen der Enthusiasten.

Kennen Sie den Abt Asmene? Er ist nicht, wie so viele andere, ein Abt ohne Abtei; die Einkünfte der Seinigen sind bedeutend und er weiß sehr gut, sich etwas darauf zu Gute zu thun.

Abt Asmene ist der beste Mensch den es unter der Sonne giebt: eine nothwendige Eigenschaft, um bei ihm gut aufgenommen zu werden, ist: weder zu ernsthaft noch zu boshaft zu sein; endlich, erkundigt er sich nach keiner Sekte, noch von welcher Parthei Sie sind; es ist ihm nicht lieb, wenn man von Staats-Angelegenheiten spricht, aber zu dem Vergnügen und den Künsten die uns dasselbe verschaffen, ist der Weg frei: davon kann jeder sprechen was und wie er will. Ich war vor einigen Tagen bei diesem guten Abte zum Mittagsessen. Ich kam aus meiner Provinz; war durch die neu eingerichteten Posten sehr bequem und sehr wohlfeil gefahren. Es schlug jemand eine Landparthie für den Nachmittag vor. Der Abt schlug es aus; es war eines Dienstags; er wollte Alceste sehen, wovon er keine Vorstellung versäumt zu haben gestand.

Daran denken Sie, sagte jemand zu ihm? Wollen Sie sich ein Fieber zuziehen? Anstatt die schöne Landluft

wieder zu athmen, wollen Sie bei dieser elenden Jeremiade gähnen. Sie, den wir als einen Mann von gutem Geschmacke kennen, Sie wollen singend weinen hören? und wird Ihnen das nicht mißfallen?

Was mich betrifft, so möchte ich lieber eine Todenmesse. Ich gehe in die Oper, um mich zu vergnügen, und nicht um mich ohne Aufhören traurig machen zu lassen. Der Gesang ist nur dazu da, das Ohr angenehm zu schmeicheln und Freude und Vergnügen in die Seele zu bringen; man singt aber nicht wenn man traurig ist. Nach dem Takte verzweifeln und in die Hölle steigen ist der Gipfel der Unvernunft. Mascarille, indem er davon spricht die römische Geschichte in Madrigale zu setzen, schlug nichts ungereimteres vor. Unternimmt man nicht auch: Phedra in Gassenlieder und Athalia in Arietten zu bringen? Sie sehen, daß diese Oper die größte Anzahl zum Widerspruch verleitet. Ich habe sie einmal gesehen, und das ist schon zu viel. Man behauptet, daß die Musik darin gelehrt ist, man muß sie also den Gelehrten lassen; für uns andere ist Gesang nöthig. In Iphigenia findet man noch einige Spuren davon, aber in Alceste zeigt sich auch nicht das geringste. Was! keine Kadenz, ein gedrängtes Recitativ, welches weniger gesungen als herausgestoßen wird, so sehr läßt er die Sänger deklamiren.

Der Sprecher betrauerte den Verlust des französischen Gesangs. Was wird es von jetzt an dienen, sagte er, eine helltönende Stimme zu haben? Legros, in seinem bewundernswürdigen Glanze, erfüllte den Saal mit seiner schönen Stimme, jetzt giebt es Augenblicke, wo man ihn kaum hört. Es ist das nämliche mit Dem. Levasseur: es sind entweder Schreie, oder Wehklagen, und was mehr Mißfallen erregt, ist: daß man darinnen nicht eine Spur von Ballet findet. Endlich ist diese ganze Oper eine klägliche Litanei, höchstens nur bei Begräbnissen aufzuführen.

Dies alles wurde mit viel Lebhaftigkeit gesagt, die; welche gerne lachten, waren nicht für den Abt gestimmt, der anfänglich ein Stillschweigen beobachtete, als er aber

das Wort wieder nehmen konnte, theilte er der Verſammlung ſeine Gedanken auf nachfolgende Art mit: Wenn Sie niemals Gemälde geſehen hätten, und man hätte Ihnen geſagt, daß ein Künſtler mit über eine ebene Oberfläche ausgebreiteten Farben, die Gegenſtände mit ſo viel Wahrheit vorſtellte, daß die Seele, durch die Augen betrogen, die Gegenſtände ſelbſt wirklich zu ſehen glaubte, wozu die Farben doch weiter nichts beigetragen haben, als die Einbildung zu erwecken. Wenn man Ihnen nun ſagte, daß dieſer nämliche Künſtler nicht allein Menſchen, Thiere, Wieſen, Wälder und Felder natürlich mahlte, ſondern die Täuſchung bis auf den Punkt triebe, eine Handlung einen Zug der Geſchichte täuſchend vorzuſtellen, durch Figuren Karakter und Leidenſchaften auszudrücken, und ihnen Bewegung Wärme und Leben zu geben? würden Sie dergleichen Wunder begreifen?

Warum ſollte nicht auch der geſchickte Tonkünſtler die Natur durch Töne ausdrücken können, wie der Mahler ſich ihrer durch Geſtalten bemächtigt? Und wenn dieſer Ihr Auge durch Farben anſpricht, warum ſollte jener nicht mit Tönen für Ihr Ohr mahlen? Kennen Sie die überraſchenden Eindrücke der Muſik der Alten nicht? Was ſagen nicht ihre Geſchichtſchreiber alles darüber? Bald werden junge wüthend gemachte Menſchen durch den Ton der Flöte beſänftigt, bald iſt es ein großer Fürſt*) der durch den Ton des nämlichen Inſtruments ſo angetrieben wird, daß er ſich wie ein bäumendes Pferd erhebt und über ſeine Waffen ſtürzt. Hier beſänftigt Terpander einen Aufſtand durch ſeine mit der Zitter begleiteten Geſänge: dort werden die Sitten durch den Wechſel einer Mode mit der andern umgeändert. Aber dies alles iſt noch nicht hinreichend fügte der Abt hinzu, wir wollen darüber weiter ſprechen: Flößt das Geſchrei eines Wüthenden den Umſtehenden nicht oft Schrecken der Seele ein, und kann die

*) Alexander der Große.

Kenntniß der Muſik oder der Töne bei einem Tonkünſtler nicht von der Art ſein, daß er das Geſchrei der Wuth vollkommen nachahmen kann? Kann er nicht auf gleiche Art die Töne jeder Leidenſchaft nachahmen; und da verſchiedene Gegenſtände die wir ſehen, Töne von ſich geben die ihnen eigenthümlich ſind, kann ſich die Tonkunſt nicht ihrer bemächtigen, und ſo über die ganze Natur erſtrecken? Das Geräuſch eines Waſſerfalles, oder eines Fluſſes, eines ſanften oder ſtürmiſchen Windes, der Meere, des Gewitters in einem Walde, das Geheule der wilden Thiere u. ſ. w. alles dieſes wird, wenn es gut nachgeahmt iſt, in Ihnen das Andenken an die Gegenſtände ſelbſt erwecken, ſo wie der Geruch, der ſich von einer Roſe verbreitet, und die Vorſtellung derſelben in Ihren Geiſt zurückruft, wenn Sie ſie gleich nicht ſehen.

Laſſen Sie uns weiter gehen und uns einen Tonkünſtler vorſtellen der das menſchliche Herz vollkommen kennt, der in den verſchiedenen Lagen des menſchlichen Lebens, wo man ſich befinden kann, weder die Eindrücke die ſeine Sinne empfangen noch die Sprache wodurch ſie ſich zu erkennen geben, entbehrt; der in ſeiner Kunſt die Mittel findet, dieſe vielfache Sprache der Natur dem Herzen anderer wieder mitzutheilen: geſtehen Sie nicht, daß ein ſolcher Künſtler durch die alleinige Wirkung der Muſik die Leidenſchaften, die die Seele einer theatraliſchen Handlung ausmachen, würde unterdrücken und ihnen durch den Geſang die verſchiedenen Abſtufungen der Stärke und Schwäche geben können und bewirken, daß der Sänger, wenn er ihm genau folgt, gezwungen ſein würde, den Worten denjenigen Ausdruck geben zu müſſen, der ihnen eigen iſt; der durch das Orcheſter, welches er gleichſam perſonifiziert, die zarten und ſchrecklichen Bewegungen die in unſerm Innern vorgehen, ausdrücken könnte, wozu der Mund zu ſchwach iſt?

Hier wurde der Abt unterbrochen: man fragte ihn was alle dieſe Schlüſſe zu Gunſten der Aleeſte beweiſen ſollten. Noch nichts, antwortete er; ich habe nur zeigen

wollen, daß die Muſik, in welcher Sie nichts als eine mechaniſche Kunſt ſehen wollen, geeignet iſt, die Ausbrüche der Leidenſchaften auszudrücken, und daß ſie nicht weniger dem Schmerze als der Freude und dem Vergnügen zukömmt; daß ſich die Muſik, deren man ſich mit Erfolg in den Luſtſpielen bedient, noch mehr zu Trauerſpielen ſchickt, deren Vortrefflichkeit und Höhe nur durch die Sprache der Götter würdig erhalten werden kann. Indem Orpheus ſeine Leiden beſang, bezauberte er Tieger und Bäre, und Melpomene in Thränen wird abgebildet mit einer Lyra in der Hand.

Aber wir wollen zu Alceſte kommen. Ich bin nicht thörigt genug, um Ihnen durch Schlüſſe beweiſen zu wollen, daß dieſe Oper ſchön iſt: Ich will nicht als ein neuer Don Quichot für eine Dulcinea Lanzen brechen, die Sie nicht kennen, denn Sie haben nur die erſte Vorſtellung dieſer Oper geſehen, und es iſt nicht wahrſcheinlich, daß ſie damals ſo aufgeführt wurde, wie heute.

Von einer andern Seite betrachtet, haben Ihre an die franzöſiſchen Töne, welche wir Muſik nennen, gewöhnter Ohren ſich ſobald an Geſänge ſo verſchieden von jenen gewöhnen können?

Hat es ſich endlich nicht ſchon zugetragen, daß die ſchönſten Sachen mißfallen haben und zwar aus der einzigen Urſache, daß ſie gegen den angenommenen Gebrauch anſtoßen? Als Athalia erſchien, wurde nicht ein Aufſtand gemacht, daß man keine Liebes-Intrigue darin fand, und Perſonen darin ſah, die weder Griechen noch Römer waren? Aber die wahren Schönheiten machen ſich endlich fühlbar, und dieſes Trauerſpiel; im Anfang ſo getadelt, daß in einer geiſtreichen Geſellſchaft das Leſen derſelben als eine Strafe eingeſetzt war, wurde darauf in den Rang geſtellt der ihr zukam. In allen Unternehmungen und zu allen Zeiten haben die Reformatoren große Schwierigkeiten zu überſtehen gehabt.

Wie es auch ſein mag, ſo ſehen wir uns in einem offnen Streite, und um ihn zu entſcheiden, laſſen Sie un-

eine Wette machen, worüber Sie Richter sein sollen. Gehen Sie alle in die Oper, denn ich bin gewiß, daß Sie einen unpartheiischen Geist mit hinein nehmen, daß Sie alles ausschließen was nicht zur Sache gehört, und den ersten Eindruck, den diese Oper auf Sie gemacht hat von dem unterscheiden werden, welchen sie diesesmal auf Sie macht. Prüfen Sie das Ganze und die einzeln Theile, und wenn Sie sie dreimal gesehen haben, so entscheiden Sie. Beharren Sie noch auf Ihrer Meinung so spreche ich mir selbst das Urtheil, sie trotz des Vergnügens was ich an ihr finde, niemals wieder zu sehen. Ich werde noch mehr thun: Sie wissen, daß es eine öffentliche Subscription giebt, die Büste des Ritters Gluck in Marmor anfertigen zu lassen; ich hatte mir vorgesetzt darauf zu subscribiren sobald ich Sie verlassen haben würde. Es würde mir schmerzlich sein, diesen berühmten Mann nicht diesen schwachen Beweis meiner Bewundrung geben zu können; doch es sei! ich werde meinen Vorsatz aufschieben.

Wenn mich aber meine Erwartung nicht betrogen hat, wenn Sie sich nicht vertheidigen können, von den Schönheiten ergriffen worden zu sein, so lege ich jeden die Strafe auf, auf diese Büste zu subscribiren. Ich werde dadurch den doppelten Vortheil genießen: Ihre Freuden vermehrt zu haben, und den, das Unternehmen der Statue zu unterstützen, die Gluck so sehr verdient.

Hier hielt der Abt inne. Seine Wette wurde von allen angenommen. Einer unter ihnen machte jedoch den Einwurf, daß viel dabei gewagt sei, um sich über die Schönheiten einer Oper zu einigen, weil keiner von uns die Musik gründlich verstände. Ich verstehe sie auch nicht besser, erwiederte der Abt, aber kann der empfängliche Mensch nicht auch ohne Musikkenner zu sein, von einer ausdrucksvollen Musik gerührt werden, eben so gut wie man die Schönheiten eines Gedichts fühlt ohne selbst Dichter zu sein? Die Natur von allen begreiflich, die Wirkung einer Kunst die in der Nachahmung derselben besteht, soll niemanden fremd sein.

Man fügte weiter nichts hinzu, und noch den nämlichen Abend gingen wir insgesammt statt aufs Land, in die Oper. Im Weggehen war ich ganz betäubt; und in den ersten Augenblicken fühlte ich mich bewegt, aber diese Wirkung war nicht von Dauer. Ich hätte mir keine Rechenschaft von dem was in mir vorgieng geben können. Der Abt aber, dem ich es mittheilte, erklärte mir die Ursache: Ihre Aufmerksamkeit sagte er, zwischen das Gespräch, den Gesang, das Orchester, die Handlung und das Schauspiel getheilt, hat nicht so viel auf einmal fassen können; es sind Gemählde, die zu schnell vor Ihren Augen vorüber giengen, aber ehe Sie sie wieder sehen, lesen Sie nur den Text genau durch.

Wir alle befolgten seinen Rath, und bei der folgenden Vorstellung ehe das Stück seinen Anfang nahm, tadelten einige die verschiedenen Fehler des Gedichts. Der Abt widersprach ihnen nicht, aber er gab uns zu bedenken, daß die Musik die wir gehört hatten, auf ein italienisches Gedicht gemacht sei.

Um uns die Schönheiten näher zu erörtern, fügte er hinzu: der französische Dichter ist genöthigt gewesen, den Gang beizubehalten den der italienische Dichter gewählt hatte. Gestehen Sie überdies, daß in dem ersten Akte nichts erhebliches ist: in Ansehung des dritten, betrachten Sie jede Situation an sich selbst, ohne zu strenge die Art und Weise zu untersuchen wie sie entstanden ist; bemerken Sie endlich, daß in der Schreibart Wärme Kraft und Gefühl vorhanden und deren Sprache das einzige ist, wie sich die Musik ausdrücken kann, denn ich begreife es eben so wenig, wie ein Komponist einen Witz, ein Madrigal ausdrükken kann, als ich begreife, wie er den Berechnungen eines Algebraisten und die Beweise eines Metaphisikers wiedergeben möchte.

Unterdessen fing die Oper an; was mir der Abt versprochen hatte, traf richtig ein. Jedes überraschte und bewegte mich diesmal lebhafter als vorher, aber die dritte Vorstellung war wirklich eine völlige Entwickelung aller

Zweifel. Sie verurſachte in mir eine gänzliche Umwälzung; ich ſah jede Sache an ihrem Platze: ich empfand nach und nach die ſanfteſten und heftigſten Bewegungen. Meine Nachbarn waren auch nicht ruhiger. Es ging ſelbſt dem größten Theile der Zuſchauer nicht anders. Der Abt, der uns von Zeit zu Zeit beobachtete, und indem er unſer Entzükken und die Thränen, welche aus unſern Augen rollten, ſahe, triumphirte; und in dem Augenblicke, wo die Zuſchauer bravo! riefen, riefen wir: Abt, Sie haben gewonnen.

Das Stück war geendigt, wir gingen wieder zu ihm. Ich vermuthete ſehr richtig, ſagte er, das was ſich zugetragen hat. Es iſt keiner von Ihnen der nicht gefühlvoll wäre: unſer Geſchmack iſt derſelbe für alle Künſte, deren Schönheiten aus der Natur geſchöpft ſind: die Trauerſpiele von Racine, von Corneille und von Voltaire, die Luſtſpiele von Moliere, die Fabeln von la Fontaine und die Werke des berühmten Bürgers von Genf (Rouſſeau) reizen uns auf gleiche Weiſe. Ich fühlte wohl daß es unmöglich war, daß wir lange Zeit einer verſchiedenen Meinung über Schönheiten wären, welche die natürlichſten ſind: Ihr erſter Widerwille war daher gekommen, daß Sie dieſe Muſik nicht oft genug gehört hatten; es war eine Sprache, die Sie nicht genug kannten: ich ſah es, ich hatte es ſelbſt erfahren, und deswegen verlangte ich, daß Sie dieſe Oper dreimal hören ſollten.

Indeſſen waren wir alle von der Alceſte entzücke. Wir mußten davon ſprechen wie die Liebhaber von ihren Geliebten. Was den Abt anbelangt, ſo ſah er in uns neue Bekehrte: er behielt uns zum Abendeſſen; und nachdem dieſes geendet hatte, ſagte er: meine Freunde! ſehen Sie in mir einen Oberprieſter im Augenblicke der Begeiſterung. Sie ſind wahrhafte Bewundrer; Ihr Geiſt hat nicht gerichtet, ſondern Ihre Seele hat gefühlt.

Odi profanum vulgus et arceo.

O Bachus! der du alles löſeſt und vorzüglich die Zunge, ich fühle es, du haſt die meinige auch gelöſt; die Wärme meines Herzens iſt mir ins Gehirn geſtiegen; ſo

ſchnell wie meine Gedanken, zeigen ſich auch die Worte in Menge; ich ſehe mich noch im Theater. Ich ſehe den Ort der Vorſtellung. Ich ſehe mich am Anfange der Ouverture.

Es ſind nicht Hoboen Flöten u. ſ. w. es iſt ein einziges Inſtrument was den Akkord aller auflöſt, es iſt eine einzige Stimme, die Schluchzen, ſchmerzvolle und klagende Töne erregt; ſchon iſt meine Seele bewegt, ſchon iſt ſie zu einen traurigen Vorfalle vorbereitet. Der Vorhang hebt ſich. Ich ſehe mich in die Zeit des alten griechiſchen Trauerſpiels verſetzt. Dies ſind nicht unbewegliche, der Handlung fremde Figuranten, alles iſt ein belebtes Volk, welches Gelübde für die Geſundheit eines geliebten Königs thut. Welch edles Flehen, und darauf, welche rührende Klagen bei der Nachricht von der Gefahr Admets! Dieſelben Worte werden anfänglich in einer langſamen Bewegung geſungen, und darauf ſehr ſchnell, weil dies der Weg des Schmerzes iſt. Er durchdringt die Seele noch ehe er ſie heftig beunruhigt, ſo wie das Feuer glimmt ehe der Brand ſich zeigt.

Alceſte erſcheint. Die Stimmen theilen ſich, um ihre Klagen über ihr Loos und über das Loos Admets und ihrer Kinder auszuhauchen; denn dieſer Chor ſtellt das Volk vor; und wie könnte man glauben, daß diejenigen, die es bilden, immer dieſelbe Sache in demſelben Augenblicke führen werden? Unterdeſſen vereinigen ſich die Stimmen wieder, und alle rufen zuſammen:

O Dieux qu' allons-nous devenir?
O Dieux qu' allez-vous devenir?

Dieſe Ausrufung durch die pathetiſchen Töne ausgedrückt, wird mehreremale wiederholt, weil ſie recht gut fühlen läßt, daß es der ganze Verluſt iſt, mit welchem man bedroht wird; es iſt das Reſultat aller Klagen. —

Aber ſtill. Alceſte hat keine Hoffnung mehr als bei den Göttern; ſie geht um ſie anzuflehen: was hör ich! welche Töne! Sie drücken ſchon ihren brennenden Eifer

als Vorſpiel des edeln Gebets, das ſie vorbereitet, aus: ihr majeſtätiſcher Geſang erhebt ſich; ſie kömmt bis zum göttlichen Tempel. Himmel, öffnet euch: Götter leihet ein aufmerkſamer Ohr; aber ſie führt ihre Gedanken auf ſich ſelbſt zurück. Wie ſich ihre Stimme ſenkt! wie ihr Geſang, der ſogleich einen viel niedrigern und nicht weniger ſchmerzhaften Karakter annimmt, noch wechſelt, je nachdem er von einem Gefühle zum andern übergeht! Es ſind abwechſelnd die Sorgen einer Mutter und einer Gemahlin, ihr Schmerz, ihre Verzweiflung, und in dem Orcheſter die unruhigen Bewegungen, von denen ihre Seele beſtürmt wird: wie ſie ſich wieder verſtärken, je nachdem ſie mehr davon durchdrungen wird! Welche Gemüthsbewegung! Wie meine Sinne bewegt ſind! Ich bin außer mir. Dieſe Bewegung hört auf; ſiehe da bin ich im Tempel des Apollo: wenn nicht der Wechſel der Dekorationen mich dieſes bemerken ließe, würde ich es nicht ſchon durch die dumpfe Muſik, die ich höre, gehört haben? Ihre Töne ſchwellen an und erheben ſich; ihre Bewegung iſt ernſt und abgemeſſen; es herrſcht etwas myſtiſches darinnen, das zur Erholung dient: ohne Zweifel hat Pythagoras durch eine Melodie der Art, nach der Erzählung des Quintilian, jungen wüthenden Leuten die ſo eben einem heiligen Hauſe Gewalt anthun wollten, die Ruhe und Vernunft wieder gegeben. Man bläßt die heilige Trompete; die Prieſter und das Volk rufen Gott laut ſchreiend an; die Stimmen ſind in ihrer ganzen Kraft; und um ihn zu erbitten, nehmen ſie darauf ihre ganze Sanftheit, und ich weiß nicht welchen flehenden Ton an!

Aber wo bin ich. Welch Entzücken bemächtigt ſich meiner. Der Oberprieſter iſt auf einmal begeiſtert. Wäre er es auch nicht, hat nicht der Tonkünſtler in ſeiner Kunſt genug Mittel gefunden, um dieſe göttliche Begeiſterung des Oberprieſters fühlbar zu machen, das heilige Schrecken, das plötzliche ehrfurchtsvolle Schrecken, welches das Volk empfindet? Nach einem Stücke von dieſer Stärke, was bleibt dem Genie größeres übrig? Sogleich ſcheint es,

als wenn der Tempel bis auf seine Grundpfeiler erschüttert, einfallen wollte. Dem schrecklichen Geräusche folgt eine nicht weniger schauerliche Stille; endlich spricht der Gott: er spricht und singt nicht.

Hier wurde der Abt;

L'oeil farouche, l'air sombre et le poil hérissé,
(Das Auge wild, die Miene finster und das Haar gesträubt)

der endlich dem Oberpriester von dem er eben sprach, ähnlich war, mitten in seiner Begeisterung unterbrochen. Jemand fragte ihn, warum der Gott nicht sänge. Was haben Sie gemacht? antwortete der Abt. Die Begeistrung beseelte mich, jetzt verläßt sie mich, ich muß also wieder eine menschliche Stimme annehmen. Der Gott singt nicht, fuhr er fort, weil er nicht singen darf; weil ein Gott keine menschlichen Leidenschaften hat, deren Ausdruck der Gesang ist. Aber wenn der Gott fühllos ist, so ist es doch weder Alceste noch das Volk; auch ist das Erstaunen und der Schmerz, welche ihre Seele einnehmen nach dem Grade wie sich das Orakel erklärt, durch den Gesang ausgedrückt, der durch das Orchester unterstützt wird.

Sehen Sie jetzt die Wirkung dieses Orakels. Alle sind im Anfange wie vom Schlage getroffen, und ein dumpfes Geräusch drückt das Murmeln eines bestürzten Volkes aus. Darauf ist die erste Bewegung eines jeden, indem er wieder zu sich kömmt, sich selbst zu erforschen. Keiner will sich für seinen König opfern; aber wer wird es zuerst wagen sich zu erklären? Jeder fühlt seine eigene Feigheit, ohne die des andern zu kennen; deswegen singen diejenigen, die die Worte: laßt uns fliehen, zuerst über ihre Lippen bringen, sie mit einer tiefen Stimme und betonen sie kaum, um nicht bemerkt zu werden; aber alle, nachdem sie sich beobachtet haben, sind bald übereinstimmend entschlossen; und wenn der Oberpriester endlich ausruft: euer König wird sterben, so bemerken Sie nur, wie die Musik an Kraft zunimmt, und die eilige Flucht eines so zahlreichen Haufens ausdrückt, wo sich einer über den andern stürzt.

Alceſte iſt allein zurück geblieben. Hier folgen die Schönheiten ſo ſchnell auf einander, daß man beinah bei jedem Worte anhalten muß. Welche Stärke und welcher Ausdruck iſt in dem Recitative, wo Alceſte ihren edelmüthigen Entſchluß faßt? Haben Sie vor allen dieſen Vers bemerkt:

Si quelqu' autre pour toi ne se livre à la mort?

Wenn dieſe ſchreckliche Bedingung ſchon die Alceſte ſo ſehr bewegt, ſo hat der Komponiſt die Verſe durch den Ausdruck noch viel mehr gehoben.

Scheint es hierauf nicht, als wenn die Worte: „Alles verläßt mich," in dem einſamen Orte wiederhallten? Und dieſe andern Worte: „eine ſo ſchreckliche Gewalt," können ſie beſſer ausgedrückt werden als durch einen Geſang, der ſich nicht ohne Anſtrengung in ſeiner Wirkung zeigen kann?

Aber Alceſte durch ihren Schmerz erſchöpft geſehen zu haben iſt noch wenig, bemerken Sie nur wie ſie ſich durch den edeln Ausruf auf einmal wieder erhebt:

Ah! l'amour seul en est capable.

Ein ſo edles Gefühl erhebt Alceſten über ſich ſelbſt; und es iſt darinnen ſo viel Ausdruck, daß die Sängerin alle ihre Kräfte nöthig hat um ihn ganz wieder zu geben. Bemerken Sie noch die drei folgenden Verſe:

Cher époux, tu vivras, tu me devras le jour;
Ce jour dont te privoit la Parque impitoyable
Te sera rendu par l'Amour.

Alceſte überläßt ſich ganz dem Entzücken, das Leben ihres Gemahls zu retten; es iſt dabei nur ein einziges Gefühl, deſſen ganze Stärke in dem letzten Verſe liegt. Sehen Sie auch, wie der Geſang, der ſich ſo drängt um die beiden erſten Verſe auszudrücken, ſanfter wird indem er ſich mit dem dritten verſchmelzt, und den Ton der lebhafteſten Zärtlichkeit annimmt. Bemerken ſie noch, wie das Orcheſter das Recitativ mit der folgenden Arie verbindet.

Dieſe Töne, die, ich weiß nicht was ſchmerzvolles haben, wovon das Herz überwältigt wird und der bewunderswürdige Ton des non mit welchem die Arie anfängt, drückt er nicht die Aeußerung der Alceſte aus um ſich mit Gewalt loszureißen.

Iſt ſie bis dahin gekommen, ſo ſehen Sie, wie leicht ſie zu den folgenden Worten übergeht: ce n'est point un sacrifice; Sie drückt auch nicht durch eine einzige Silbe aus, was ihr dieſes Opfer koſtet.

Aber etwas ganz anders iſt es in dieſen Verſen:

Eh! pourrois-je vivre sans toi
Sans toi, cher Admète! ah! pour moi
La vie est un affreux supplice.

Welche Stärke des Gefühls in dem Geſange, und wie iſt dieſe Stärke den Worten ſo angemeſſen. Bemerken Sie nicht, daß die pathetiſchen Stellen des Geſangs auf die Worte, welche die Stärke der Gefühle fällt, einwirken? Die Stimme hält bei dem Worte: toi, welches den erſten Vers endigt, mehr an als bei dem was vorhergeht, ſie hält aber noch mehr an bei: cher Admète und endigt immer langſamer ſchmerzvoller auf den Worten affreux supplice.

Aber muß man nicht ein Herz von Erz haben, um nicht bei zwei Wiederholungen dieſer Arie von Bewunderung hingeriſſen zu werden? Vor der erſten läßt das Orcheſter Töne hören, die nicht verſchieden von denen ſind, welche der ganzen Arie vorhergehen, und die noch etwas ſehr trauriges an ſich haben; es iſt in der That nur darum, dieſen erſten Vers:

Effort cruel! o désespoir!

ganz auszudrücken.

Aber würde man vor Erſcheinung dieſer Oper haben glauben können, daß ein und derſelbe Geſang zwei Gefühle, und zwei ſo entgegengeſetzte Gefühle ausdrücken könnte?

O Rubens! unſterblicher Mahler, deine Kunſt hat

nicht allein dieſes Geheimniß der Natur entſchleiert*). Der Geſang dieſer drei Verſe:

Il faut donc renoncer, cher objet de ma flamme,
Renoncer pour jamais à regner dans ton ame,
Au plaisir de t'aimer, au bonheur de te voir:

indem ſie den Schmerz der Alceſte ausdrücken, geben ſie nicht auch zur nämlichen Zeit das ſüße Gefühl zu erkennen, welches ihr die Erinnerung an das Glück, was ſie entſagen muß, empfinden läßt?

Bei der zweiten Wiederholung verliert man den ganzen Begriff von Geſang und Orcheſter. Es iſt eine Mutter, in dem Augenblicke wo ſie ihre Kinder verliert; der Schmerz welcher ihr die mütterliche Zärtlichkeit entreißt, iſt ſo gut ausgedrückt, daß die Schauſpielerin eben ſo viel Thränen vergießen muß, als die gefühlvollen Zuſchauer.

Endlich weiht ſie ſich dem Tode, und hat alles was ſie an das Leben feſſelt, aus ihrer Seele verbannt; in dem Recitativ, das ſich mit den Worten anfängt: Arbitres du sort des humains, ſteigt die Muſik auf die höchſte Stufe der Erhabenheit; die Stimme der Alceſte ſcheint nichts menſchliches mehr zu haben, man glaubt ſie ſchon in einer andern Welt zu hören.

Ihr angenommenes Gelübde, welchen ſchönen Gegenſatz bildet nicht der Geſang des einzigen Verſes des Recitativs was auf die Arie des Oberprieſters folgt! fühlt man nicht die vollkommene Entſagung der Alceſte, die durch ihren Tod das Leben ihres geliebten Admets gerettet ſieht? Durch welchen ſanften und natürlichen Geſang drückt ſie nicht in der darauf folgenden Arie das Entzücken aus, was ſie

---

(* In ſeinem Gemählde, was die Mediéis in den Momente, wo ſie Mutter wird, vorſtellt, iſt ſowohl die Freude die ihr der Anblick eines Sohnes gewährt, als auch der Schmerz ihrer Entbindung vortrefflich ausgedrückt.

ſie über ihren Entſchluß empfindet! Mit welchem ſchrecklichen Trotze ſchallt das Orcheſter wieder, wenn ſie in der nämlichen Arie die Gottheiten des Styx beſchwört! und durch welche glänzende Töne giebt ſie das Gefühl zu erkennen, dahin zu fliegen wohin die Liebe ſie ruft!

Hier endigt der erſte Akt. Der Abt hatte mit Feuer geſprochen und hielt hier an. Wir, die wir noch einige Tage vorher gegen dieſe Oper getobt hatten, waren von einem Erfreuen aufs andre gefallen; denn alles was er ſagte, ſchien uns noch nicht genug geſagt zu ſein, und wir konnten nicht begreifen, daß man bei ſo viel Schönheiten unempfindlich bleiben könne.

Sie täuſchen ſich, ſagte uns der Abt. Es giebt Leute die niemals gefühlt haben und auch niemals fühlen werden; ſolchen iſt es unmöglich die Alceſte ſchön zu finden. Sie ſehen mit trocknen Augen die Tugend unglücklich, die wahren Züge des Edelmuths und die Größe der Seele rühren ſie nicht; und Sie glauben, daß ſie durch Erdichtungen bewegt werden ſollten! In andern Opern können ſie ſich beſſer gefallen, ſie ſehen die Aktricen, die Tänzerinnen, ihre erſchlafften Sinne haben eine Aufregung nöthig, außerdem können ſie ein und ausgehen, ſich von ihren Angelegenheiten unterhalten, aber was ſollen ſie hier machen?. Eine zuſammenhängende Handlung die alle Aufmerkſamkeit erfordert, eine leidenſchaftliche Sprache für kalte gefühlloſe Seelen! Es iſt eben das als wenn man mit einem Türken franzöſiſch ſprechen wollte. Alceſte gefällt vorzüglich guten Menſchen, Familienvätern, zärtlichen Müttern, jungen empfindſamen Leuten. Man fängt ſchon an, ſich darüber zu beklagen und wann dies ſo fortgeht, ſo werden Sie ſehen, daß bald niemand mehr von den honetten Leuten in die Oper gehen kann.

Der Abt ſprach ferner von den alten verdrießlichen Leuten, die ſich nur in der Erinnerung gefallen und gar nicht zu überzeugen ſind, daß etwas ſchöner ſein könne als was ſie zu ihren Zeiten geſehen haben, und deren Ohren

ſo ſehr an die altväterſche Muſik gewöhnt ſind, daß ſie ſich von der jetzigen gar keinen Begriff machen können*).

Er erinnerte uns bei dieſer Gelegenheit an die Geſchichte des Timotheus, eines muſikaliſchen Dichters, der ſich von denen, die bei ihm die Cither ſpielen lernen wollten aber früher andre Lehrer gehabt hatten, doppelt bezahlen ließ, und zwar wegen der Mühe die er ſich geben müſſe, den Schülern die ſchlechten Grundſätze des erhaltenen Unterrichts vergeſſen zu machen. Er bemerkte endlich, daß gerade die Vortrefflichkeit der Muſik zur Alceſte daran Schuld ſei, daß ſie weniger Glück mache; denn, fügte er hinzu:

Sitôt que d'Apollon un Genie inspiré
Trouve loin du vulgaire un chemin ignoré
En cent lieux contre lui les cabales s'amassent,
Ses rivaux obscurcis autour de lui croassent,
Et son trop de lumiére, importunant les yeux,
Di ses propres amis lui fait des envieux.

(Boileau, Schreiben an Racine.)

Unterdeſſen wurde es immer ſpäter ohne daß es jemand bemerkte, und das Andenken an das Schauſpiel durch das, was uns der Abt ſagte, verlängert; das angenehme Abendeſſen was wir gehalten hatten, kurz alles das hatte uns exaltirt. In den Augen des Abts ſtrahlte Freude, in ſeiner Begeiſterung war er mitten unter uns wie Horaz als er an ſeine Freunde ſchrieb:

Nunc est bibendum, nunc pede libero
Pulsanda tellus.

---

*) Es iſt ein merkwürdiger, für die Künſte und Wiſſenſchaften beſonders ſehr nachtheiliger Zug der menſchlichen Natur, alles vergangene Gute dem gegenwärtigen Guten vorzuziehen. Man iſt entweder ungerecht gegen ſeine Zeitgenoſſen, oder man kommt immer ſpäter zu Verſtande als man ſollte.

Der Ueberſetzer.

Er benutzte dieſe Stimmung, um auf den zweiten Akt überzugehen.

Sie alle, ſagte er, die Sie dem Komponiſten der Alceſte das Verdienſt: Tanzmuſik machen zu können, abſprachen, haben dieſe Geſänge gehört, in welchen ein Theil des Volks ſingt, während der andere tanzt; ſie ſind voll Feuer und Leben, und haben dem ohngeachtet auch etwas weiches und ſchmachtendes an ſich, was die Seele zum Mitleiden anſpricht.

Ich bin nicht ganz Ihrer Meinung, ſagte ich dem Abt, mehrere dieſer Geſänge ſcheinen mir nicht am rechten Platze zu ſein.

Sie haben Recht, antwortete der Abt, aber dies legen Sie dem Komponiſten nicht zur Laſt der ſie an das Ende der Oper geſetzt hatte; dieſe Verſetzung iſt das Werk der Tanzmeiſter. Zu entehrend, ſich in die Klaſſe der Dekorationen geſtellt zu ſehen und nur die Zugabe eines Stücks auszumachen, während ſie in andern Opern den Hauptheil ausmachen, haben ſie hier die Anzahl der Tänze vermehren wollen.

Daher kommt es auch, daß dieſe der Situation fremde Geſänge die Anſicht der Haupthandlung verrücken, was nicht geſchehen ſein würde, wenn man ſtatt der abgemeſſenen und unanſtändigen Tänze nur auf die einzigen Geſänge, die der Tonkünſtler hier anbrachte, ausdrucksvolle und mit Geſtikulation begleitete Tänze, wie ſie uns Noverre*) als Beiſpiele, die wir beibehalten haben, gegeben hat, geſetzt hätte. Man müßte das Volk in dieſem verlaſſenen Zuſtande, in dieſer betäubenden Unordnung ſehen, in der Freude über ein eben ſo erwünſchtes Ereigniß, als die Wiederherſtellung der Geſundheit eines guten Königs iſt. Tänze in dieſem Sinne würden mehr in die Haupthandlung eingegriffen und ihr eine größere Zierde ertheilt haben.

---

*) In ſeinem Ballet: Medea.

Haben Sie nicht von dem Feste sprechen hören, welches nach der Genesung des verstorbenen Königs statt fand? Die Freude war allgemein; das Fest bestand nicht in prächtigen Vorbereitungen, nicht in stolzen Triumphbogen; ein jeder trug es im Herzen; eine gewisse glückliche Unordnung herrschte überall. Sehen Sie, dies drücken die erwähnten Gesänge aus, und auf gleiche Weise sollte dies auch der dazu gehörige Tanz ausdrücken. In der Mitte des Festes erscheint Admet, um seine Wiederherstellung zu erkennen zu geben, und der sanfte Rausch, den ihn die Freude seines Volks empfinden läßt, ist durch ein Recitativ ausgedrückt, worinnen sich die Gefühle eines Herzens aussprechen das von sanfter Rührung erfüllt ist. Wenn er sich hierauf beklagt, nur auf Unkosten des Lebens eines andern Unbekannten wieder zu athmen, so bemerken Sie, wie der Gesang des Chors, durch welchen ihm das Volk antwortet, das Ohr melodisch ergötzt und die Seele reizend bewegt.

Aber, nun sahe er Alceste wieder; sehen Sie, wie die Musik nach Verhältniß des steigenden Interesse immer mehr und mehr an Kraft wächst. Bemerken Sie zu Anfange den schönen Kontrast zwischen der Freude des Volks und dem Schmerze der Alceste, die ihn vergebens zu verbergen sucht. Endlich Admet in den rührendsten Recitative, wie er das sanfte Leiden was ihm die ihn umgebenden Umstände verursachen, ausdrückt; Sie hören eine durch die Flöte begleitete Arie, die alle vorhergehende, dem Feste angemessenen Arien an sanften Reiz weit hinter sich zurück läßt und in welcher das Akkompagnement doch so beschaffen ist, daß es zugleich die schmerzlichen Ausdrücke, die Alceste hören läßt, unterstützt und erhebt.

Admet sieht ihre Thränen, und nachdem er sich vergeblich bemüht, ihren Lauf durch eine Arie zu hemmen, in welcher er das Gefühl seiner Freude in die Seele der Alceste zu übertragen sucht, und seine Zärtlichkeit so wie seinen Glanz durch nicht weniger lebhafte und rührende Stellen wählt, dringt er in sie, ihm die Ursache ihrer Thränen zu entdecken: bemerken Sie nur, wie schicklich abge-

brochen das Recitativ gearbeitet iſt, wie Gluck der Stimme die nöthigen Abänderungen giebt, um die Fragen und Betheuerungen fühlbar zu machen; bemerken Sie vor allen wie der Ausdruck der Worte vermehrt wird ohne die Deklamation zu hemmen. Welche Sängerin, ſo vollkommen Sie ſich auch eine denken mögen, könnte wohl mit einem Organe was zu dem parlanten Ausdrucke einzig geeignet wäre, in dem Recitative die zwei Verſe, wenn Alceſte dem Admet der an ihren Herzen zweifelt, antwortet, ſo ausdrücken wie es unſer Gefühl vorſchreibt? Unterdeſſen iſt dieſer Reiz den er uns empfinden läßt nur das Vorſpiel von einer Arie, deren Schönheit man am beſten erkennt, wenn man ſie mit denen des erſten Akts vergleicht.

In jeder dieſer Arien, in welchen Alceſte nach und nach verſchiedene Gefühle erregt, verändert ſich der Geſang nach Verhältniß und nimmt nach Maaßgabe, ſo wie die Sängerin von einem Gefühle zum andern übergeht, einen verſchiedenen Karakter an; dies iſt hier nicht der Fall, weil ihre Seele nur auf eine Art bewegt iſt; faſt bis zu dem Augenblicke wo ſie für Admet ſterben will, antwortet ſie ihm nur durch den Ausdruck ihrer ganzen Zärtlichkeit, auch die Arie, die kein andres Gefühl verräth, hat nur einen gleichförmigen Karakter. In dem Geſange und in dem Orcheſter ſind die Ausdrücke eben ſo ſanft als pathetiſch, die ganze Seele der Alceſte ſcheint in ihrer Stimme zu liegen; aber beobachten Sie nur, wie der Geſang, indem er auf einmal ſinkt, bei dem Verſe:

Jusques dans la nuit éternelle,

der Stimme der Sängerin, ich weiß nicht was für einen ſchauerlichen Begräbniß-Ton giebt, der den Gedanken an eine ewige Nacht erweckt, und bemerken Sie, daß der Geſang demohngeachtet das Gefühl der Zärtlichkeit Alceſtens beibehält. Die herrliche Bewegung, die dieſe Arie verurſacht, wird noch mehr durch dieſe zwei Verſe:

Et de ma tendresse fidelle
La mort ne triomphera pas

verdoppelt.

Kann man etwas melodiereicheres und bezaubernderes hören als die Stelle der Hoboen, welche die Bedrükkungen des Herzens und die Seufzer der Zärtlichkeit; das Erbtheil der wahren Liebenden, auszudrücken scheint?

Endlich kann Alceste den Bitten Admets nicht mehr widerstehen; er erfährt, daß sie es ist, die für ihn sterben muß: Hier ist der wichtigste Punkt der Oper und auch der Ort, wo der Komponist alle Kräfte seiner Kunst vereinigt. Anfänglich sind es dumpfe und erstickte Töne, die den Schmerz ausdrücken, der sich Admets bemächtigt hat; hierauf treten die großen glänzenden Stellen ein, welche die beleidigte Liebe wie sie sich in Vorwürfe ergießt ꝛc. mahlen. Sowohl in dem Recitativ als in dem Orchester herrscht eine lebhafte Wärme, die sich noch mehr verdoppelt bei den Versen:

Et les dieux souffriroient cet affreux sacrifice?

Auf einmal verstärkt sich die Musik: die scharfen und starken Töne geben der Verwünschung, die dieser Vers enthält, alle das schreckliche was ihr zukommt. Aber wie soll ich Ihnen eine Idee von dem machen was folgt? Sobald man in dem Recitativ die Ausbrüche eines hoffnungslosen Herzens vernimmt, so sieht man das ganze Orchester in einer Art konvulsivischer Bewegung. Es sind darinnen die höchsten Kräfte aufgeboten; die Musik ist stark, kochend und stürmisch und es folgt eine Arie*) darauf, die den höchsten Ausbruch der Zärtlichkeit bezeichnet, wovon das Herz Admets ganz erstickt wird.

In seiner Verzweifelung verläßt er Alcesten um die Götter anzuflehen, ihn wieder als Opfer anzunehmen. Unterdessen nähert sich Alceste den Stufen des Opfer-Altars: sie ist mit einem Volke umgeben welches sie liebt, ihre Schönheit, ihre Anmuth, ihre Tugenden betrauert: es sind nicht mehr die übermäßigen Klagen, sondern eine stille Trauer

*) Barbare, non sans toi je ne puis vivre.

um den Gegenſtand, der durch die Gegenwart den Ausbruch mildert; es iſt Liebe, es ſind zärtliche Klagen. Auch der Geſang, den der Komponiſt in den zwei Chören anwendet, athmet nur eine ſanfte Trauer die zum Mitleiden bewegt und den Effekt der Arie, die Alceſte darauf ſingt, noch mehr verſtärkt.

Die Leiden, die ſie empfindet indem ſie alles verläßt was ihr theuer iſt, bemächtigen ſich ihrer gänzlich und verwundet ihr Herz; man hört während den acht erſten Verſen nichts anders als die Ausdrücke eines in Thränen ſchwimmenden Herzens; endlich wird der Schmerz zu ſtark, Alceſte kann ihn nicht mehr ertragen und während den vier letzten Verſen vernimmt man gebrochene, das Herz zerreißende Töne, die die Verzweifelung ihr entreißt.

Der Abt hielt hielt hier wie am Ende des erſten Akts an, und indem die Unterhaltung wieder allgemeiner wurde, warf einer die Frage auf, woher das kommen möchte, daß die Muſik die einzige Kunſt wäre, worinnen die Franzoſen nicht excellirt hätten. Sollte es daher kommen, ſagte er, daß es unſern Muſikern an wiſſenſchaftlichen Kenntniſſen gefehlt hätte? Ich weiß es nicht ſagte ich, aber ſo viel iſt gewiß, daß die Wiſſenſchaft noch nicht das Genie ausmacht. Die phyſiſche Kenntniß der Muſik iſt eine rein mechaniſche Kunſt. Derjenige, der die Regeln der Kompoſition weiß, iſt nicht weiter vorgeſchritten als der in der Poeſie, der das Versmaaß kennt. Der Komponiſt, der ſich damit begnügt, Töne; ſelbſt die regelmäßigſten, auf die Silben der Worte zu ſetzen, ohne daß ſie unter einander wahren Zuſammenhang haben, iſt den ſchlechten Dichtern ähnlich, welche Worte ohne Sinn zuſammen ſetzen. Es muß alsdann ſo kommen wie es bei uns gekommen iſt: der Geſang, der den Worten ganz fremd iſt, dient zu nichts weiter als die Aufmerkſamkeit zu zerſtören. Die Muſik iſt für den Komponiſten nur der Stoff ſeiner Kunſt, wie es der Stein in den Händen des Bildhauers und die Farben auf dem Brete des Mahlers, ſind. Die ganze Kunſt beſteht darinnen: in den Tönen den Ausdruck der Gefühle

oder der andern Sachen zu treffen. Und wie kann man ihn treffen, wenn man nicht wie der Dichter, selbst von den Gefühlen die man wieder geben soll, so ergriffen ist wie der Dichter selbst? Deshalb waren die griechischen Tonkünstler auch Poeten: Musici qui erant quondam idem poëtae, sagt Cicero. Ein großer Mann hat uns schon eine Idee davon gegeben, was ein solcher Komponist sein würde*).

Ihre Bemerkung, erwiederte der Abt, führt mich auf eine andere. Wenn unsere Komponisten nicht das gewesen sind was sie sein sollten, müßte man nicht auch den Texten, die man ihnen gegeben hat, die Schuld beimessen?

Was mich betrifft so glaube ich, daß die nämliche Ursache, die sonst die Fortschritte unsers französischen Theaters verhindert hat, auch bis jetzt Schuld an der verzögerten Fortschreitung unsers jetzigen Theaters gewesen ist; denn in der Zeit, wo die Zeitgenossen und die Vorfahren des Corneille in ihren Theaterstücken die kalte von der Natur so sehr entfernte Galanterie aufnahmen, war die Tragödie in ihrer Kindheit.

Die nämliche affektirte und süßliche Sprache hat auch in unsern Opern noch nicht aufgehört zu herrschen. Man hat geglaubt, das Gefühl durch den Geist zu ersetzen: daher, wenn der Dichter nichts gefühlt hat, was kann der Komponist ausdrücken?

Man muß es mithin dem Verfasser der Alceste Dank wissen, daß er sich in seiner Iphigenia zuerst von dem gewöhnlichen Wege entfernte.

Nun lassen Sie uns auf den dritten Akt unserer Oper kommen. Er fängt mit dem klagenden und traurigen Chor an, wo das ganze Volk, was das Schicksal Alcestens, die zu dem Todes-Altar gegangen ist, beweint, schluchzt und seufzt.

---

*) J. J. Rousseau in seinem Devin du Village.

Bemerken Sie, welche Wirkung der geiſtreiche Uebergang des erſten Chors zum zweiten hervorbringt, der durchaus nur eine Wiederholung des erſten iſt, nur mit dem Unterſchiede, daß hier eine weit geringere Anzahl Sänger ſind, und daß man von allen Inſtrumenten die ihn anfänglich begleiten, nur ein einziges vernimmt; was eine doppelte Täuſchung macht, nämlich den Chor wie in der Entfernung zu hören und ſich ein zahlreiches Volk vorzuſtellen. Durch die nämliche Kunſt geſchieht es auch, daß der Chor; der zum dritten Male wiederkehrt, nachdem Herkules von dem Schickſale Alceſtens unterrichtet iſt, dem Helden die Zeit geſtattet, den Entſchluß ſie zu befreien, faſſen und in einer darauf folgenden Arie ausdrücken zu können. Dieſe Arie, die dem Volke und den Kindern der Alceſte Hoffnung giebt, gewährt dem Zuſchauer auch einige Ruhe, der bis dahin nichts als trauriges geſehen hat.

Alceſte kommt nun an den Pforten der Unterwelt an. Welche lebhafte Mahlerei in dem Recitative was ſie ſingt, um ihren Schreck und den ſchauderhaften Anblick der ſie umgebenden Gegenſtände auszudrücken! Ein Kenner hat ſchon die Urſache berührt, warum der Chor der unterirdiſchen Gottheiten, die Alceſten auf ihrem Wege aufhalten, alles Geſanges beraubt iſt. Er ſagt nämlich: „Es ſind „blos Schatten, die auf der Bühne ſind, und jenſeits „giebt es keine Leidenſchaften des Lebens mehr. Dieſe „Verſe können auf keine andere Art ausgedrückt werden, „und deswegen beweißt uns der Ritter Gluck, indem er „ſie ſelbſt ihres natürlichen Ausdrucks beraubt, wie ſehr „er das Schickliche fühlt und beobachtet.“

Außer dieſer angegebenen Urſache ſcheint es mir, daß die finſtere Eintönigkeit dieſes Chors als Gegenſatz der rauhen und ſchrecklichen Töne des brüllenden Erebus, die das Orcheſter hervorbringt, eine ſchauerlichere Wirkung macht, als irgend ein andrer Geſang, von welcher Art er auch ſein möchte.

Aber wie alles Entgegengeſetzte ſich berührt! Welch ein melodiſcher Geſang folgt nicht auf dieſe ſchreckliche Harmonie; es iſt das Licht auf die Finſterniß!

Wir haben schon bemerkt, daß der Komponist niemals mehr Gesang setzt, als wo er nur ein einziges Gefühl auszudrücken hat. Da auch hier Alceste, die nun sterben will, alle Anstrengung anwendet, die unterirdischen Gottheiten zu besänftigen, um ihren Tod zu beschleunigen, so hört der reinste Gesang mit der zärtlichsten Weichheit zu fließen nicht auf.

Admet kommt. Es entsteht zwischen beiden Gatten ein edelmüthiger Streit: jedes will sterben.

Man sollte glauben, daß Admet im zweiten Akte allen Ausdruck der Zärtlichkeit erschöpft hätte; aber die Lage ist nicht mehr dieselbe: jene war eine mit Heftigkeit vermischte Zärtlichkeit, es war die beleidigte Liebe: Hier ist es die Zärtlichkeit allein. Er versucht nicht mehr, Alcesten durch Gründe zu überzeugen, sondern sie durch die Stärke des Gefühls zu beugen. Diese Stärke liegt auch in dem Ausdrucke der Arie, die der Komponist dem Admet in den Mund legt und in welcher jedes Wort aus dem Grunde seines Herzens zu gehen scheint. Die Begleitung der Arie, die später Charon singt, ist sie nicht wirklich:

Il rauco suon della tartarea tromba?

Und in dem Chor der unterirdischen Gottheiten, von welchen Alceste fortgezogen werden soll, ist es nicht als wenn man zittern hörte:

Le spaziose atre caverne?

Drückt endlich der Gesang der wenigen Worte, die Admet sagt, indem er sich dieser Entführung widersetzt, nicht ganz die Anstrengung aus, die er anwendet, um Alcesten zurückzuhalten?

So viel Schönheiten verhindern aber nicht, diejenigen bedauern zu müssen, deren man uns noch beraubt hat; besonders ein Duet, was nur in den Proben gesungen worden ist*). Ich habe es nicht gehört, aber es war das ein-

*) Man hat auch noch ein dialogisches Duet unterdrückt, was nur in den ersten Vorstellungen gesungen worden ist.

zige in der ganzen Oper, es gab ihr die Vollendung und man erkannte in ihm Iphigenia und Orpheus wieder.

Betrachten Sie nur einen Theil von dem, was ich in der Alceſte gefunden habe; ich ſage, einen Theil, denn wenn Sie jede Sache beſonders zergliedern wollen, ſo werden Sie finden, daß es faſt kein Wort giebt welches nicht in den ihm eigenen Sinne durch die Muſik wieder gegeben wäre, und was nicht zugleich das Gefühl, das die Perſon ergreift, ausgedrückt wäre. Betrachten Sie endlich die Oper in ihrem Ganzen, werden Sie da nicht von dem innigen Zuſammenhange der Schönheiten überraſcht? Wundern Sie ſich nicht, wie die nämlichen Gefühle in ihren verſchiedenen Abſtufungen zu erkennen ſind, und wie jede Geſang-Phraſe jederzeit vollkommen mit den grammatikaliſchen Redetheilen übereinſtimmt? Und wenn von Allem was Sie hören, ich nur das Echo derjenigen Zuſchauer bin die als gefühlvoll bekannt ſind, wenn alle auf die nämliche Art ergriffen werden und in den nämlichen Stellen; wenn z. B. in dem Augenblicke wo Alceſte ausruft,

O mes fils, mes cher fils, je ne vous verrai plus.

ihre Thränen fließen, wie es auch im Verhältniß der übrigen Situationen der Fall iſt, werden Sie nicht in dieſer Muſik zugleich mit mir den Ausdruck der Natur erkennen? Iſt es nicht eine wahre Deklamation durch Noten beſtimmt, die den Sänger, wenn er gefühlvoll iſt, verpflichtet, ſich in die Leidenſchaften die er ausdrückt, zu verſetzen? Die Muſik leihet in der That dieſelben Töne von der Natur, wenn ſie den Ausdruck wahrhaft wieder geben will, die ein Menſch hören laſſen würde, der ſich in der nämlichen Lage befände in welcher die Perſon vorgeſtellt iſt; und da, um dieſe Muſik exat zu ſingen, das Organ der Stimme des Sängers ſich in dem nämlichen Zuſtande befinden muß, in welchem es ſich befinden würde, wenn der Sänger wirklich das was er ausdrückt, empfände, ſo folgt daraus, daß er wider ſeinen Willen verpflichtet iſt, ſeinem Geſange den ihm zukommenden Ausdruck zu geben, weil dieſer Ausdruck in dem Geſange liegt. Dies macht

mir auch begreiflich, warum so viele Sänger, die vorher kalt waren, auf einmal von der Flamme dieses mächtigen Genies belebt worden sind.

Es ist Prometheus, der das Feuer des Himmels geraubt hat! Ich bin indessen weit entfernt, dem Verdienste der bewundernswürdigen Schauspielerin, welche die Rolle der Alceste so vollkommen gab, Abbruch zu thun, denn ich kann nicht begreifen, wie man jemand Gefühl einflößen kann, der keins hat; aber wenn man den Keim einiges Gefühls in sich trägt, und sich keine Gelegenheit findet ihn zu entfalten, so ist es nur ein todter verborgener Schatz.

Deswegen hat auch der größte Theil der Großen, die weit über das Volk erhaben sind, kein Gefühl bei ihrem Unglücke, und man glaubt allgemein, daß sie es nicht kennen; es fehlt ihnen aber nicht an Gefühl, sondern nur daran, daß diese Eigenschaft bei ihnen nie geweckt worden ist.

Die Schauspielerin, von der ich spreche, hatte gewiß schon vor der Oper Alceste die Anlage des Talents was sie uns seit dieser Zeit gezeigt hat, aber es war ihr selbst noch unbekannt. Welchen Flug hat es genommen, seit der Ritter Gluck es enthüllt und, was ihr selbst Geheimniß war, aufgedeckt hat! Wenn Sie dieselbe als Sängerin betrachten, so sehen Sie, wie ihre reine Stimme von dem sanftesten Gesange zum stärksten übergeht; wie gut sie ausspricht, wie ihr Ausdruck der Pünktlichkeit nichts entzieht. Wenn Sie dieselbe als Schauspielerin betrachten, so werden Sie finden, welches Edle und welche Wahrheit in ihrem Spiele liegt. Wenn Sie hierauf die Sängerin mit der Schauspielerin zusammen bringen, so wird Ihnen der Einklang zwischen ihrem Spiele und ihrem Gesange nicht entgehen; ein Einklang, der schwer zu halten ist, wenn man bedenkt, daß zu viel Aufmerksamkeit um die Genauigkeit im Takte oder Gesange zu beobachten, oder zu viel Ausdruck, sich wechselseitig schaden können*).

*) Man kann noch hinzu fügen, was Plutarch in seiner Abhandlung über die Musik sagt: daß drei Dinge zusammen

Die vorhergehenden Bemerkungen erklären noch das, wie der Gesang beschaffen sein muß und wie die Griechen ihn in ihren dramatischen Gedichten anwendeten. Ohne Zweifel waren es Recitative wie das des Orpheus, der Euridice und der Alceste. Würde es Ihnen; da Sie jetzt den natürlichen und deklamatorischen Ausdruck gut kennen, mißfallen, ihn in unsern Trauerspielen angewendet zu sehen?

Wenn Sie befürchten, daß ein solches Recitativ die Handlung hemmen möchte, so recitiren Sie nur die Stelle des Gedichts, wo der Oberpriester begeistert ist, und Sie werden sehen, daß Ihre Deklamation nicht weniger Zeit als das Recitativ, erfordern wird.

Das Recitativ gewinnt auch; ohne die Worte etwas an ihren nöthigen Ausdrucke verlieren zu lassen, auf eine vortheilhafte Weise durch die Töne der singenden Stimme und durch das Orchester um die Lücken ausfüllen, die der Schauspieler ohne Gesang lassen muß, denn da sie sich auf die Handlung beziehen, so wird der Geist des Zuschauers nicht einen einzigen Augenblick von seinem Gegenstande abgezogen.

Der Abt gieng noch weiter; er verglich die Verse, von denen er so eben gesprochen hatte mit denen, die Racine den Joad in der Athalia sagen läßt (Akt 3 Scene 7).

Die zwei Situationen, fuhr er fort, sind dieselben; ein begeisterter Oberpriester; aber ungeachtet der großen Ueberlegenheit des Racine, die der Verfasser der Alceste gewiß nicht verkennen wird, vergleichen Sie nur beide, und Sie werden mit Verwunderung sehen, daß derjenige, der Ihnen bei der Lektüre so gefallen hat, es nicht mehr ist, der Ihnen bei der Aufführung am meisten gefallen wird.

Wie soll man sich diesen Unterschied anders erklären als daß es die Kraft ist, die die Musik dem Ausdrucke der in den Worten liegenden Gefühle, beifügt? Bemerken Sie,

---

dem Gehöre begegnen müssen, nämlich: der Ton, der Takt, und die Silbe oder das Wort.

daß wenn in unſern in Muſik geſetzten Trauerſpielen die Handlung nicht durch Arien unterbrochen wäre, ſo würde die zur Aufführung nöthige Zeit kaum die Dauer des wahren Vorganges überſchreiten. Das Recitativ, welches, wie Sie geſehen haben, nichts anders als der Ausdruck der Natur ſelbſt iſt, ſollte weniger ungewöhnlich ſein, als der Gebrauch der Verſe, die uns bezaubern.

Racine ſelbſt ſcheint dies gefühlt zu haben. In der ſchönen Stelle, wovon ich ſo eben geſprochen habe, fügt er noch dieſen erſten Verſen:

Mais d'ou vient que mon coeur frémit d'un saint effroi?
Est-ce l'esprit divin qui s'empare de moi?
C'est lui-même, il m'échauffe, il parle, mes yeux s'ouvrent,
Et les siècles obscurs devant moi se découvrent.

dieſe hinzu:

Lévites, de vos sons, prêtez-nous les accords,
Et de ses mouvemens secondez les transports.

Er überließ mithin dem Orcheſter die Sorge, die Bewegungen der Seele ſeiner Perſonen auszudücken. Der Chor ſingt darauf im Tone der Symphonie, der ſich im Verlaufe dieſer Scene mehrere Mal hören läßt.

O du größter der Dichter! der du in einer Zeit, wo unſere Muſik noch in ihrer Kindheit war, nicht verſchmäht haſt, ſie in dem majeſtätiſchten deiner Trauerſpiele zuzulaſſen, die dein unſterblicher Schatten als immer grünende Lorbeeren die den Pindus umgeben, hinterlaſſen hat, komm und höre die ſchönen Akkorde, die enthüllten Töne der Natur, die ſie noch mehr verſchönern; du wirſt ſie nicht allein in deinen Chören aufnehmen, ſondern du wirſt dem trockenen Tone der ſprechenden Stimme das ausgebreitetere, ſtärkere und ſchrecklichere Organ der ſingenden Stimme an die Seite ſehen und ſo die Wirkung der Deklamation deiner unnachahmlichen Gedichte vergrößert ſehen! und wir

werden den Vortheil genießen, daß ſie von einer größern Anzahl Zuſchauer auf einmal gehört werden können.

Der Abt ſagte nichts weiter. Wir hatten keines ſeiner Worte verlohren, denn unſere Betrachtungen waren auf die ſeinigen gerichtet, und wir theilten ſeine Begeiſterung. Indeſſen mußten wir uns trennen. Vor der Trennung aber vereinigten wir uns auf den Grund deſſen was ſo eben beſprochen worden war, dahin: daß die Muſik der Alceſte für alle Zeiten und für alle Völker geſchaffen ſei, und daß ſie ſo lange fortleben werde als es Menſchen von Gefühl gäbe, weil ſie die Sprache der Gefühle ſei, die die Natur in aller Menſchen Herzen gelegt habe.

Am andern Morgen kamen wir wieder zuſammen und giengen alle wie wir verſprochen hatten, die Anfangs erwähnte Subſcription zu unterzeichnen.

Brief des Herrn Framery an den Herausgeber des Merkur.

Ich weiß nicht, ob Sie Kenntniß von einer kleinen Schrift unter dem Titel: der verlohrne Abend in der Oper haben. Es befindet ſich darinnen eine Stelle, die beim Publikum Aufmerkſamkeit erregt zu haben ſcheint. Es iſt die einzige, die mich intereſſirt und der ich eine nähere Erörterung widmen werde; ſie heißt:

„Hören Sie einen angenehmen Chor (ſagt derjenige der „in dem Geſpräche redend eingeführt wird). Geben Sie „Acht, es giebt zu Ende des zweiten Akts eine der „ſchönſten Arien, die man jemals auf einem lyriſchen „Theater gehört hat, und in dieſer Arie die erhabenſte „und glücklichſte Biegſamkeit, die die Natur hat. — „Wohl! aber der nämliche Ausdruck, die nämliche Stelle „findet ſich in einer Arie der Olympia von Sac„chini. Aber Sie müſſen nur wiſſen, daß lange vor

„Erscheinung der Olympia von Sacchini und der „Oper Golconda, Alceste das Tageslicht erblickte, „nämlich den großen Tag, wo sie zum ersten Male auf„geführt und darauf gestochen und ausgegeben wurde. „Ach! Sie kennen die Betrügereien gar nicht alle, die „dem armen Gluck schon widerfahren sind. Man fand „es leichter, ihn zu plündern als nachzuahmen.“

Ist es nicht wahr, daß man seiner Sache sehr gewiß sein muß, wenn man einen Mann wie Sacchini so öffentlich eines Diebstahls gegen einen Mann wie Gluck ist, anklagt?

Ich weiß, daß die italienische Alceste vor zwölf Jahren auf dem kleinen Theater zu Bologna aufgeführt worden ist. Ich und ganz Italien weiß nicht, ob diese Oper gestochen wurde, weil es in diesem Lande nicht üblich ist; aber wenn sie auch erschienen war, so ist es doch nicht so leicht, Herrn Sacchini des Verbrechens zu überführen, dessen man ihn beschuldigt. Wenn man nur in Frankreich das Original der Arie von Gluck haben könnte (ich wollte gern die Kosten des Stichs bezahlen) so würde es sich zeigen, ob Sacchini; seines Rufs der in ganz Europa begründet ist, nicht zu gedenken, sich fälschlich für den Schöpfer einer ausdrucksvollen Stelle ausgegeben hat, die einer andern in einer kleinen Stadt gegebenen Oper angehörte.

Eine kleine historische Erzählung dürfte die Sache mehr aufklären. Gegen das Ende des Jahres 1773, wurde Sacchini beauftragt, ein Pasticcio*) aus der Olympiade zu arrangiren. Millico, der die Rolle des Mégaclef machte, bat den Komponisten, ihm eine Arie auf die bekannten Worte: se cerca, se dice etc. zu machen. Sacchini hatte schon eine Olympiade in Rom und eine andere in Mailand gemacht; aber wie die italienischen Komponisten sind, sie

*) Eine Oper, die aus verschiedenen Stücken und von verschiedenen Meistern, besteht.

ſie hören weder ihre eignen Muſiken noch weniger die der andern auf.

Sacchini machte daher die verlangte Arie, die in einem klaren einfachen und rührenden Style geſchrieben, mit einem Worte, von der Arie aus der Alceſte ganz verſchieden iſt; aber die erwähnte ihm vorgeworfene Stelle befindet ſich darinnen.

Millico, von dieſer Arie und ihrem Erfolge ganz begeiſtert, kommt nach Paris, wohnt bei ſeinem Freunde Gluck, ſingt dieſe Scene überall, wohin Gluck ihn begleitet, lehrt ſie Demoiſ. Gluck ſingen und reiſt mit ihnen nach Wien.

Nun müſſen Sie nur wiſſen, daß die franzöſiſche Alceſte von der italieniſchen in Betreff der Muſik gänzlich verſchieden iſt. Faſt alle Arien ſind aufs neue umgearbeitet. Die Alceſte kann daher nicht als lange vor der Olympia erſchienen, betrachtet werden. Jeder Meiſter erkennt ſeine Arbeiten. Ich bearbeite Arien und ich kann mir anmaßen, mich daran wieder zu erkennen. Ohne Furcht, Lügen geſtraft zu werden, kann ich alſo behaupten, daß die beſagte Arie auf den Text gemacht iſt. Eine Arie, der ein anderer Text untergelegt iſt, hat dieſen Zuſchnitt, dieſe Wendung nicht; es iſt faſt unmöglich, ſich hierinnen zu täuſchen.

Wenn Gluck der Held des Anonymen iſt, ſo iſt Sacchini der meinige; und es iſt meine Sache ihn zu vertheidigen, weil er es nicht ſelbſt kann. Ihm ſeinen Ruhm zu erhalten koſtet mir Mühe genug. Ich habe meine Nächte und den geringen Anſpruch aufgeopfert, den ich um die Geſellſchaft hätte haben können: ein Opfer, daß ich heute der Olympiade in jeder Hinſicht bringe. Man kann ſich gar keine Idee von der Schwierigkeit der Arbeit machen, die ich unternommen habe; und wenn dieſe Schwierigkeit überwunden ſein wird, werde ich alles nur für den Ruhm Sacchinis aber nichts für den meinigen gethan haben. Ich werde immer Vorwürfe zu erfahren haben, beſonders in Hinſicht des Styls, weil alle Mühe, die ich mir ſonſt ge-

geben habe, für nichts gerechnet wird. Aber ich will mich trösten, weil ich auf das Vergnügen rechnen kann, was mir dadurch wird, auf unserm großen Theater die wahre Musik eingeführt zu haben.

Es ist daher von dem Anonymen nicht edel gehandelt, das Publikum in voraus auf ein Werk aufmerksam zu machen, was seinem Richterstuhle noch nicht unterworfen ist*).

Ich habe die Ehre zu sein ꝛc.

Framery.

Antwort des Ritters Gluck auf das im September Stück (1776) des Merkur de France, von Framery erschienene Schreiben.

In dem September-Stücke des Merkur befindet sich ein Brief von einem gewissen Herrn Framery; eine vorgebliche Ehrenrettung des Herrn Sacchini; aber Herr Sacchini würde sehr zu bedauern sein, wenn er einen solchen Vertheidiger seines Rufs nöthig hätte. Fast alles, was Herr Framery über die Herrn Gluck, Sacchini und Millico sagt, ist nicht wahr. Die italienische Alceste von Gluck ist niemals, weder in Bologna noch in einer andern kleinen Stadt Italiens gegeben worden, und zwar wegen der Schwierigkeit der Ausführung, da Gluck nicht da war, sein Werk selbst leiten zu können. Die Alceste ist nicht eher gegeben worden als in Wien 1768. Bei der Wieder-

---

*) Die Kühnheit und das Zutrauen des Herrn Framery auf sich selbst, ist merkwürdig. Man kann aus der folgenden Antwort darüber urtheilen. Aus dem Erfolge der bearbeiteten Olympia hat man gesehen, wie Framery die wahre Musik kannte. Das ist der Ton, dies sind die Mittel, deren sich die Feinde Glucks schon viele Jahre lang mit Heftigkeit gegen ihn bedient haben.

holung ſang Herr Millico den Admet. Es iſt wahr, daß Herr Sacchini die in Rede ſtehende Stelle: So cerca, so dico etc. in ſeiner Arie aufgenommen hat; und dieſe muſikaliſche Phraſe befindet ſich in der italieniſchen Alceſte von Gluck auf die Worte: ah! per questo già stanco mio cuore, (gedruckt in Wien 1769). Wir wollen noch hinzufügen, daß ſich gegen das Ende dieſer Arie noch eine andre Stelle findet, und zwar aus der Arie: Di Scordami, aus Paris und Helene, die ebenfalls in Wien gedruckt iſt. Herr Framery weiß nur nicht, daß ein italieniſcher Komponiſt ſehr oft gezwungen iſt, ſich nach der Caprice und der Stimme des Sänges bequemen zu müſſen, und Herr Millico war es, der Herrn Sacchini erſuchte, die erwähnten Stellen in ſeiner Arie aufzunehmen, worüber auch ſchon Gluck ſeinem Freunde Millico ſein Mißfallen zu erkennen gegeben hat; denn damals hatte Gluck ſeine Alceſte in Paris noch nicht gegeben, er hatte aber die Idee, ſie daſelbſt aufzuführen. Ein Genie wie Sacchini iſt, voll von herrlichen Gedanken, hat nicht nöthig, fremdes zu entlehnen; aber er iſt ſo gefällig gegen den Sänger geweſen, dieſe Stellen aufzunehmen, weil letzterer damit zu gefallen glaubte. Der Ruhm des Herrn Sacchini iſt ſchon lange Zeit begründet und bedarf daher keines Vertheidigers, vielleicht wird er aber dadurch verringert, wenn man ſeine für die italieniſche Sprache geſchriebenen Arien in das Franzöſiſche überſetzt und die Verſchiedenheit zwiſchen zweien Melodien und zweien Versmaaßen betrachtet.

Herr Framery könnte wohl etwas beßeres machen, als den Nationalkarakter der Italiener und Franzoſen zu verwirren und eine Zwitter-Muſik dadurch in Gebrauch zu bringen, daß er Ueberſetzungen liefert, die wohl für die komiſche Oper paſſen aber nicht für die tragiſche.

Merkur de France,
November 1778.

An den Herausgeber des Couriers von Europa.

Nicht ohne Widerwillen habe ich die unschicklichen Rezensionen gegen den Ritter Gluck lesen können, womit ein unwissender Mensch seit einem Monate Ihr Blatt beschmutzt hat.

Etwas höheres als der Ruhm großer Männer bei dieser Art von Schmähschriften; die Bewunderung, die man dem ausgezeichneten Talente, und die Ehre die man der Wahrheit schuldig ist, verpflichten mich, wenn auch nicht diesen Widersacher über Schönheiten einer Kunst aufzuklären, welche zu fühlen er nicht geschaffen ist, doch wenigstens die falschen Angaben zu widerlegen die er bekannt zu machen sich erlaubt hat, um den Ruhm des größten Komponisten zu verdunkeln der in der dramatischen Musik erschienen ist. Der geringe Raum, den Sie in Ihrem Blatte, den verschiedenen Gegenständen der Künste vergönnen können erlaubt mir zwar nicht, eine förmliche Abhandlung, die uns zu weit führen würde, zu unternehmen und durch aus der Natur genommene Gründe zu beweisen, wie viel noch daran fehlt, daß ein einziger der hoch gepriesenen italienischen Komponisten; die sonst nicht zu verachten sind, sich der Vollkommenheit der dramatischen Musik, ich will nicht sagen genähert, sondern ihre Möglichkeit nur geahndet hätte. Ich werde nur bei den Voreiligkeiten des dreisten Correspondenten stehen bleiben, denn; wenn es gleich keine Schande ist, keinen Geschmack zu besitzen, so zeigt es doch von einer großen Frechheit, vor ganz Europa als Mann von Geschmack imponiren zu wollen*). Ich werde, wie schon ge-

---

*) Von dem Geschlechte dieses Korrespendenten müssen wohl jetzt noch welche am Leben sein, denn man findet in öffentlichen Blättern noch häufig daß sich ein einzelner Mensch die Freiheit nimmt, im Namen eines ganzen Publikums über Kunstprodukte ein definitives Urtheil zu fällen.

Anmerk. des Uebersetzers.

ſagt, bei Thatſachen ſtehen bleiben, die in Frankreich, Deutſchland und ganz Italien als wahr anerkannt ſind. Ich will die Zeiträume bezeichnen und ſelbſt angeſehene Zeugen anführen, von welchen ich nicht befürchten darf, daß ſie die Wahrheit leugnen, und wir wollen ſehen, ob der abentheuerliche Eifer dieſes Don Quichots der fremden Virtuoſen, uns etwas wird entgegen ſetzen können.

Zuerſt will ich auf die Erzählung von dem vorgeblichen Mißfallen des Ritters Gluck in Italien, antworten, was Bayle einem voreiligen Kapuziner antwortete: **mentiris impudentissime**. Ich ſage, daß Gluck ſeit 20 Jahren in Italien einen entſchiednen Beifall genoſſen hat. Ich ſage ferner, daß es in Rom war, wo ein Miniſter, der durch ſeinen aufgeklärten Geſchmack für die Künſte und die Kunſtprodukte in ganz Europa eben ſo berühmt als er durch ſeine Talente als Staatsmann iſt, als er hörte, daß ſich gegen dieſen großen Mann eine abſcheuliche Kabale gebildet hatte, ſich gegen Gluck erbot, ſein ganzes Anſehen aufzubieten, um die Rotte zu zerſtören; daß aber Gluck, ohne gegen ein ſolches ehrenvolles Anerbieten undankbar zu ſein, es ausſchlug, ſich deſſen zu bedienen, und daß die Ueberlegenheit ſeines Genies und ſeiner Talente allein hinreichten, über den Neid zu triumphiren und ſich dadurch den glänzendſten Beifall der verſtändigſten Parthei des römiſchen Theaters (bekanntlich das kritiſchſten in Europa) zu erwerben. Einen gleichen Beifall hat er in Venedig und Florenz gehabt. Ja man ſpricht noch mit Bewunderung von **Demofont**, der vor mehr als 15 Jahren in Mailand gegeben wurde; und ich kann mich deswegen mit Gewißheit auf das Zeugniß mehrerer dort lebender Männer berufen, die ſowohl durch Geburt als perſönliches Verdienſt bekannt genug ſind. Ich ſage noch, daß das Wiener Theater zur Zeit des Kaiſers Franz, als das erſte in Europa betrachtet wurde, daß alle Virtuoſen beiderlei Geſchlechts um die Ehre, da zu glänzen, wetteiferten; daß die berühmte Gabriele, die Guadagni's, die Millico's ꝛc. da verehrt wurden; daß die berühmteſten Komponiſten ſich damals dräng-

den, für dieses Theater zu arbeiten, daß Trajetta, der berühmteste unter ihnen, dahin berufen wurde, und daß; nachdem man alle Talente die an dem Wiener Hofe versammelt waren kannte, der Ritter Gluck als derjenige vorgezogen wurde, der den größten Ruf und die größten Verdienste besaß, und daß ihm der Kaiser ein glänzendes Geschenk machte um ihn für sich zu gewinnen. Ich muß ferner erwähnen, daß zu der Vermählung des Infanten von Parma; als der Minister von Chilli die großen Feste veranstaltete, Gluck und Trajetta zugleich berufen waren und konkurrirten, daß Trajetta die Armide als die vorzüglichste seiner Opern gab, und Gluck ihr den Orpheus entgegensetzte, worauf Armide verschwand; zwanzig Augenzeugen können meine Aussage noch bestätigen. Ich füge noch hinzu, daß; als Gluck im Jahre 1771 sich mit den Opern-Unternehmern in Bologna nicht einlassen wollte, sie in seiner Abwesenheit die Oper Orpheus gaben und der Beifall dieses Werks so vortheilhaft und der Zufluß von Fremden so groß war, daß die Stadt nach der Angabe des Magistrats 100000 Zechinen gewonnen hatte. Ferner versichere ich und rufe den Botschafter von Roullet zum Zeugen an, daß die Opern Direktion in Neapel in den Jahren 1772 und 1773 den Ritter Gluck inständigst ersuchten, bei ihr zwei Opern zu geben und ihm noch einmal so viel offerirten, als man gewöhnlich den besten italienischen Komponisten gab; ja ich füge noch das hinzu, daß der Herzog von ***, als ihn der Prinz von Ardore, der größte Musikkenner vielleicht in ganz Italien, bat, ihm die beste Oper zu senden die in Neapel erschienen wäre, die Partitur der Oper Orpheus von Gluck als das vollkommenste Werk sandte. Und was könnte ich nicht noch alles zur Ehre Glucks sagen, wenn ich nicht bemerkte, daß mein Brief schon mehr als zu lang ist. Ich halte diese Angaben auch schon für hinreichend, die Verunglimpfungen des Unbekannten, der im Gefühl seiner Schwäche sich wohl leicht beruhigen wird, widerlegt zu haben.

Ich hoffe, daß Sie die Gefälligkeit haben werden, diese

Zurechtweisung, die sich auf Thatsachen gründet, mehr zum Besten des Publikums als zur Ehre Glucks, in Ihrem Blatte aufzunehmen.

Ich bin ꝛc.

Courier von Europa,
den 14. Februar 1777.

Es ist uns nachfolgender Aufsatz zur Aufnahme in unsre Zeitung zugesandt worden. Wir haben den Inhalt, der die Vertheidigung eines Mannes von Genie betrifft, durchaus unverändert gelassen, und glauben, daß in diesem Falle ein wenig Enthusiasmus und Uebertreibung zu entschuldigen sein dürfte.

Dem Ritter Gluck widerfährt nur, was er im voraus hätte sehen können. Man wird niemals den Geschmack, die Ideen und das Vergnügen eines höflichen und eiteln Volkes ungestraft verändern können.

Man hat die italienische Musik von Kindheit an gehört und die Geheimnisse derselben in den guten Schulen erlernt. Gluck hat 25 Jahre lang Opern für die italienischen Theater komponirt, und so viel vivats und bravos erhalten, als die berühmtesten Kapellmeister: aber seine Werke waren, so wie die ihrigen, nach 14 Tagen vergessen, und ließen nicht einmal ein Verlangen sie wieder zu sehen, zurück. Er fühlte, daß eine solche Kunst nichts taugte, die so wenig tiefe Eindrücke hinterließ; er fühlte aber auch, daß der Fehler nicht an der Musik liege.

Er fing an, unsre Sprache, unsre Dichtkunst und unser Theater zu studiren, und sahe in der französischen Oper den Plan eines glänzenden Schauspiels, dem nur die Musik fehlte. Er fand in den Reichthümern der italienischen Musik Farben, die geeignet waren, alle Gemüthsstimmungen und alle Wirkungen der Natur zu mahlen, wenn man statt kleiner niedlicher Stücke, große Gemählde zusammen setzte.

Er fand einen Dichter, der geneigt war, ihn zu verſtehen und zu unterſtützen, und ſie lieferten Orpheus und Alceſte. Der Beifall der neuen Gattung war in Italien, Deutſchland und England bewundernswürdig, nur fehlte dem Ritter Gluck noch ein Verſuch in Frankreich. Ohne aus irgend einem andern Antriebe als dem Eifer für die Fortſchritte der Kunſt und ſeinem Geſchmacke für unſre Sprache, kam er nach Paris und gab ſeine Iphigenia; ein Stück der Kunſt, bewundernswürdig und Erſtaunen erregend für jeden, der das Ganze zu faſſen und das Einzelne zu fühlen, fähig iſt. Es war nichts anders als die Schöpfung einer dramatiſchen Muſik, denn es fehlte an Schauſpielern, Sängern und Ausführern. Er fand ein Orcheſter, das in der Muſik nur c, d, und ſchwarze Noten ſahe; Sammlungen von hölzernen Männern, die man Chöre nannte. Schauſpieler, von welchen ein Theil ſo ohne Leben war, wie die Muſik, die ſie ſangen; und andre, die ſich auf Koſten ihrer Arme und ihrer Lunge anſtrengten, einer traurigen ſchwerfälligen Muſik und froſtigen Geſängen, Feuer zu geben. Prometheus ſchwenkte nun ſeine Fackel, und die Bildſäulen belebten ſich. Die Inſtrumente des Orcheſters wurden zu gefühlvollen Stimmen, die bald rührende, bald ſchreckliche Töne von ſich gaben, bald Geſchrei bald Seufzer ausſtießen, und alles vereinigte ſich mit der Handlung, um den Eindruck zu verſtärken oder zu vervielfältigen. Die Schauſpieler ſahen ein, daß eine immer ſprechende und ausdrucksvolle Muſik nur gut gefühlt werden müſſe, um ein ſtarkes und wahres Spiel hervorzubringen. Die Figuranten der Chöre, die durch den Geiſt, der die Maſchiene belebte, in Bewegung geſetzt wurden, waren erſtaunt, ſich auf einmal als Schauſpieler zu ſehen, und die Tänzer waren noch mehr erſtaunt, nichts mehr auf einem Theater zu ſein, wo ſie beinahe alles geweſen waren.

Der Eindruck dieſes neuen Schauſpiels war außerordentlich. Man ſahe zum erſten Male ein in Muſik ge-

sehres Trauerspiel*), das man von einer Stelle bis zur andern mit steter Aufmerksamkeit und immer steigendem Antheile hörte und allgemeine Bewunderung erregte. Die Vorstellungen die mit einer Uebertreibung wiederholt wurden und eine Uebersättigung hervorzubringen schienen, vermehrten nur das Zudringen des Volkes und den Enthusiasmus. Ein solcher Erfolg war zu glänzend um den Verfasser nicht Feinde zu machen, denn nur die Mittelmäßigkeit allein ist davon ausgenommen. Vorurtheile, Anmaßungen, ohne Regeln erworbene Erfahrungen, schlechter Geschmack, Neid, vereinigten sich gegen Gluk und erzeugten eine Menge Intriguen und Schmähschriften. Einige sahen in seinen Opern nur die alte französische Musik verstärkt, andre nur die unächt italienische; einige fanden seinen Gesang flach und gemein, andre welsch und bizarr. Man warf ihm vorzüglich vor, es mangle ihn an Einheit und festen Grundsätzen, ob er sich gleich selbst vorwarf, 20 Jahre seines Lebens verlohren zu haben, um aus der italienischen Manier die Grundsätze zu ziehen, nach welchen er seine Opern späterhin bearbeitete; und daß er, da er die Oper als ein vollkommen Ganzes auch in der Musik betrachtete, selbst die größten Schönheiten der Einheit und dem richtigen Ausdrucke aufopferte. Ja, man gieng so weit, ihm vorzuwerfen, daß er ein Deutscher sei; kurz, es war nicht möglich, alle diese Erbärmlichkeiten mit Nutzen zu widerlegen, weil solche Kunstfeinde wie die Schandflecke mancher Familie, nicht zu verbessern sind; aber während die, die den Ton großer Städte im Theater und Kunstsachen angeben, und der größte Theil einheimischer und fremder Musiker, seinen Namen zerfleischten, errichteten ihm die wahren Kunstkennor und Musikliebhaber eine Bildsäule.

Swift sagt: Wenn ein Mann von Genie in der Welt erscheint, so kann man ihn an folgendem Merkmale

---

*) Dadurch unterscheiden sich auch die Gluckschen Opern so sehr von den andern romanhaften und Zauber-Opern.

Der Uebersetzer.

erkennen: daß ſich alle kleine Geiſter gegen ihn verbinden. Unglücklicherweiſe ſieht man auch manchmal, daß ſich große Geiſter gegen ein Genie auflehnen, die deshalb um ſo verächtlicher ſind.

Journal für Politik und Litteratur.

Ein junger Menſch, neben welchem ich geſtern in der Oper im Parterre ſtand, ſagte, ſich an ſeinen Nachbar richtend: waren Sie im letzten Liebhaber-Conzerte? — Ja, ich war da. — Sie wollen heute Iphigenie hören? ſind Sie nicht auch meiner Meinung, daß gar keine Muſik darinnen iſt? — Sie haben Recht, es iſt wie bei dem Sehen der Gemählde von Coreggio, Titian, van Diek ꝛc. die wahren Kenner haben auch immer geſagt: dies iſt keine Mahlerei. Ich weiß zwar nicht ob es Ihre Sache iſt, über die Werke Glucks gründlich zu denken, aber es iſt unmöglich, ſie beſſer zu loben.

Gluck hat, ehe er eine Oper in Muſik ſetzte, mehr als einmal geſagt: er hätte nur einen Wunſch, und zwar dieſen: vergeſſen zu können, daß er Tonkünſtler wäre. Dieſe Worte voll von Sinn und Tiefe, welche die Schwachköpfe in der That für eine Albernheit genommen haben, erinnert mich an eine Frage Chardins, die dem Wunſche Glucks ganz ähnlich iſt.

Ein Privatmann trug nämlich dieſem berühmten Mahler auf, ein Bild für ihn zu mahlen, und verlangte, daß die Farben recht lebhaft und glänzend ſein ſollten. Chardin fragte: wer hat Ihnen denn geſagt, daß man Gemählde mit Farben macht?

Dies iſt eben das Unglück für alle Nachahmer, daß ſie in ihren Werken die Mittel zu ſehr ſehen laſſen, deren ſie ſich bedienen um etwas nachzuahmen!

Hierauf nahm ein anderer das Wort und ſagte: Wiſſen Sie wohl, daß Gluck mit der Muſik von Alceſte und

Orlando raſch vorſchreitet? — Von Orlando? fragte einer ſeiner Nachbarn; Piccini arbeitet ja thätig daran. — Auch gut, erwiederte erſterer, ſo werden wir einen Orlando und einen Orlandino erhalten.

Pariſer Journal,
den 19. Februar 1777.

An die Herausgeber des Pariſer Journals.

Meine Herren!

Ich bitte, Nachſicht mit einem armen Ignoranten zu haben, deſſen Seele nicht ohne einiges Gefühl iſt, und der ſich immer den Wirkungen der Künſte ausſetzt, ohne ſich jemals mit einem Vorurtheile zu bewaffnen.

Mehrere erleuchtete Männer, von welchen man vorausſetzen muß, daß ihre Art zu denken auch mit der Art zu fühlen, übereinſtimmen ſollte, haben behauptet, daß es in der Muſik Glucks, weder Melodie, noch Geſang, noch wirkliche Harmonie gäbe. Dieſe beſchwöre ich hier, daß ſie die Güte haben mögen, zu ſagen: was eine Muſik iſt, worinnen es weder Melodie, noch Geſang, noch wahre Harmonie giebt.

Ich habe Italien mehr als einmal durchreiſt; ich habe die ſchönſten Opern der geſchickteſten Komponiſten gehört, oftmals haben ſie mir gefallen, öfterer lange Weile gemacht, aber niemals haben ſie mich intereſſirt. Die Muſik von Gluck iſt die einzige, die mir zu Herzen gegangen iſt, und mich gerührt hat. Wenn nun aber, wie die vorgeblichen großen Kenner behaupten, ſeine Muſik gar keine iſt (weil ihr gerade die Hauptbeſtandtheile fehlen ſollen) ſo mögen ſie uns gefälligſt angeben: wie man die ſo einfache, große, erhabene, pathetiſche Kunſt, wie ſie Gluck ausübt, nennt? denn es wäre doch grauſam, uns ihrer deshalb zu berauben, weil ſie ihr keinen Namen zu geben wiſſen.

Pariſer Journal,
den 3. März 1777.

Herr von La von Harpe hatte bei Anzeige der Wiederholung der Oper Iphigenia, in dem politischen und litterarischen Journal, den 5. März 1777, unter andern gesagt:

„Diejenigen, die dem Ritter Gluck vorwerfen, daß „es ihm oft an Melodie mangle, bemerken zum Vortheil „der italienischen Komponisten, daß ihre von dem Ak„kompagement mehr entblößten Gesänge doch von einer „größern Schönheit wären. Man kann nicht begreifen, „warum er also diesen Fehler des Gesanges bei seiner „tiefen Kenntniß der Harmonie nicht verbessert."

Eine andre Bemerkung hat man bei dem Duet Achills und Agamemnons im zweiten Akte, gemacht.

Sie ist diese: „daß es auf keine Weise der Würde „zweier Helden angemessen ist, zu gleicher Zeit zu spre„chen, was nur bei Zänkereien des gemeinen Volkes vor„zukommen pflegt; und in der That, die Drohungen „und das Geschrei, was sie beide gegen einander ausstoßen, sind Verstöße gegen das Edle, was diese Scene „karakterisiren soll, und flößt die Furcht nicht ein, die „man in Gegenwart zweier solcher Menschen, wie Achill „und Agamemnon sind, empfinden soll. Man könnte „noch weiter gehen und bemerken, daß die Musik sich „nur ungern zum Hauptausdrucke dieser Scene hergiebt. „Der Ausdruck des Stolzes ist hart und anti-harmo„nisch; und der Dialog Achills und Agamemnons ist „eine Art von Recitativ, wodurch das Ohr wenigstens a n„gezogen wird. Er steht weit unter der Deklamation, „der man sich doch gleichwohl mit Anstrengung nähern „wollte; vielleicht können Agamemnon und Achill durch „die Musik ihren Streit nicht ausdrücken.

„So viel ist gewiß, daß der Effekt dieser Gesangs„Scene weit geringer ist als der, wenn die nämliche „Scene deklamirt wird; und ob es schon im Allgemei„nen wahr ist, daß die Musik alles vermag, so ist dies „vielleicht gerade ein Theil der Kunst, der auf die Ge-

„genſtände nicht hätte angewendet werden ſollen, wenn „er nicht glücklich angebracht werden konnte.“

Dieſe Kritik gab Veranlaſſung zu nachſtehender Antwort von Seiten eines Mannes, der als Gelehrter bekannt genug iſt, aber immer nur unter dem Namen des Anonymen von Vaugirard, geſchrieben hat.

An die Herausgeber des Pariſer Journals.

Vaugirard, den 7. Mai 1777.

Meine Herren!

Ich liebe die Muſik, und ſuche ihre Verbeſſerung, es iſt daher für die Vollkommenheit dieſer ſchönen Kunſt wichtig, die Urtheile der Verehrer derſelben zu berichtigen, die darüber ſprechen, ohne eine deutliche und beſtimmte Idee davon zu haben.

Herr von La Harpe z. B. der mit ſo viel Gerechtigkeit und Geſchmack urtheilt, hat doch in ſeinen poetiſchen und andern Werken, die Muſik; obgleich mit Unpartheilichkeit, doch aber nicht exakt genug behandelt.

In dem litterariſchen Journal vom 5. dieſes Monats lobt er die Iphigenia von Gluck auf eine ſeichte und oberflächliche Manier, jedoch mit den Geſinnungen eines Mannes, der davon lebhaft ergriffen zu ſein ſcheint. Wenn man nicht eine genaue Kenntniß der Mittel einer Kunſt, und eine große Geſchicklichkeit die Wirkungen berechnen zu können hat, ſo ſollte man darüber lieber ſchweigen.

Er hat eine Kritik über Iphigenia gemacht, die nicht von ihm ſelbſt iſt, weil er ſagt: er wiederhole nur was andre geſagt haben. Ein Mann von ſo viel Geiſt ſollte nicht das Echo eines andern ſein.

Ich ſpreche hier nicht von den Vorwürfen, die man Gluck macht, daß ihm der Geſang, die Melodie mangle, obſchon in der Iphigenia mehr Geſang als in

jeder andern italienischen Oper ist, wenn die Rede von einem Gesange ist, wie ihn die ganze Welt dafür hält. Ich spreche auch nicht von dem Komplimente, was man den italienischen Komponisten macht: daß ihre von dem Akkompagnement entblößten Arien doch von einer besondern Schönheit sein sollen. Ein italienischer Virtuose würde der Kritik ins Gesicht lachen, wenn man ihm zumuthete, eine der großen pathetischen Arien von Jomelli oder Piccini ohne Begleitung singen zu sollen.

Ich will nur von dem Duet des Agamemnon und Achills sprechen weil die Kritik darüber höchst sonderbar ist, nämlich: daß es der Würde dieser Helden nicht angemessen sei, zu gleicher Zeit zu sprechen. Wenn man dies als einen Verstoß gegen die Schicklichkeit betrachten will, so sieht man gewiß drei Theile der Duets aller Opern in der Welt durch die Vorschrift dieses einzigen Federstrichs fallen. Wenn ich Herrn von La Harpe antwortete, daß diese zwei Helden nicht zusammen sprechen, sondern zusammen singen, so bin ich überzeugt, er würde mir Recht geben und seine Redensart zurück nehmen.

Daß den Drohungen und dem Zanke das Edle fehle. Es fehlt ihnen eben nicht mehr als in Homer, in den Stellen der Iliade, wo sich die Helden feige Kerls und Hundegesichter schimpfen.

Daß der Ausdruck des Stolzes unharmonisch sei.... Wie unpoetisch! Wenn Herr von La Harpe diese Redensart einem Künstler ganz deutlich machen wollte, so dürfte er wohl Mühe haben einen Sinn hinein zu bringen.

Daß das Recitativ unter der Deklamation stehe... Es steht weder darüber noch darunter, sondern es ist eine andre Sprache, ein anderer Ausdruck. Es ist ein zu allgemeines Mißverständniß und eine Quelle des Irrthums, zweierlei Kunstprodukte mit einander zu vergleichen, als daß ich darüber noch ein Wort verlieren sollte.

Daß Achill und Agamemnon sich in der Musik nicht streiten können... Weder in französischen Versen noch sonst in etwas. Herr von La Harpe hätte

beim Ueberlesen dieser Kinderrei sich wundern sollen, wie seine Feder so etwas niederschreiben konnte. Indem ich ihn darauf aufmerksam mache, ist es unnöthig, noch etwas zu antworten.

Daß die Wirkung der Gesangs-Scene bei weitem geringer sei, als die der Deklamations-Scene... Um darüber abzusprechen, sollte sich Herr von La Harpe das Vergnügen machen, sich diese Scene von den Herren Lainé und Durand vortragen zu lassen.

Daß dies vielleicht gerade ein Theil der Kunst sei, der sich nicht mit Glück auf die Gegenstände anwenden ließe... Will er damit so viel sagen, daß es in einem lyrischen Gedichte Stellen gebe, die sich nicht in Musik setzen lassen?

Diese Vorwürfe verdienen nur in sofern wieder zur Sprache gebracht zu werden, als sie von einem Manne von so ausgezeichneten Verdiensten herrühren. Alles was man in der Welt über die dramatische Musik hört, beweißt hinlänglich, daß das Publikum nicht einmal die Anfangsgründe der musikalischen Poesie kennt. Der Augenblick, sie kennen zu lernen ist aber jetzt gekommen.

Journal von Paris,
den 8. März 1777.

Antwort des Herrn von La Harpe auf vorstehenden in dem politischen und litterarischen Journal vom 25. März enthaltenen Brief.

Man hat zur Vereinigung der Partheien als Beschluß der Opern, Alceste gegeben, die immer mit den nämlichen Beifallsbezeugungen aufgenommen wird, weil der Effekt der wahren Schönheiten immer der nämliche bleibt. Man kann nicht ohne Bewunderung den Chor der Priester des Apollo: „Dieu puisant, écarte du tron" etc. hören. Diese Musik von einem so neuen Karakter, hat etwas heiliges

und majeſtätiſches. Die Gebete der Prieſter haben gar nichts mit den Klagen und dem Geſchrei der andern im Gefolge Admets, gemein. In dieſem Prieſter-Chore iſt die Traurigkeit eine religiöſe. Eine noch ganz beſondere Art von Schönheit iſt der Kontraſt, der ſich in dem Geſange ſo herrlich macht, wenn das Volk die Freude, ſeinen König wieder zu ſehen, mit ſo vieler Eile ausdrückt, während die unglückliche und edle Alceſte ſeufzt, weil ſie allein nur weiß, um welchen Preiß er gerettet iſt.

Ihre Klage, deren Ausdruck ſich immer gleich bleibt, iſt zerreißend und durchdringt den Grund des Herzens; es ſind darinnen die erhabenſten Stellen. Die Arie: Divinités du Styx, gehoben durch die ſchöne, brillante Stimme der Demoiſ. Le Vaſſeur und durch ihr pathetiſches Spiel, beſonders bei dem letzten Ausrufe, zerreißt mir das Herz, und das Akkompagnement dieſes ganzen Stücks, alle die großen Effekte können nicht genug bewundert werden.

Schon mehrmals habe ich dem Genie des Schöpfers eines Orpheus die nämliche Gerechtigkeit wiederfahren laſſen und immer mit ſehr viel Vergnügen; ich habe aber auch zu gleicher Zeit die Einwürfe mit berührt, die ihm alle Tage von denjenigen gemacht werden, die, indem ſie den Schönheiten ſeiner Opern Gerechtigkeit widerfahren laſſen, doch nicht finden wollen, daß er von Fehlern ausgenommen ſei, und daß er alle Vollkommenheiten in ſich vereinige. Ich habe die Kritik mit ſolcher Achtung geführet, wie man ſie einem großen Künſtler ſchuldig iſt, und mit einer Behutſamkeit, wie ſie einem Manne zuſteht, der von der Muſik nur das Vergnügen kennt, was ſie macht. Ein anonymer Verehrer derſelben, ohne Zweifel unterrichteter als ich, bei welchem aber der Enthuſiasmus bis zur Intoleranz ſteigt, hat mir in dem Journal von Paris durch einen Brief geantwortet, in welchem er mich mit einer großen Feinheit, meine Bemerkungen aber mit einer großen Verächtlichkeit behandelt. Ich will unterſuchen, ob meine Bemerkungen lächerlich ſind und die Verachtung

achtung gegründet ist. Der anonyme Freund sagt: „die„jenigen, welche die Mittel der Kunst nicht kennen und „die Effekte nicht berechnen können, sollten sich nur dar„auf beschränken, ihr Gefühl auszudrücken.“ Habe ich also etwas anders gethan als mein Gefühl ausgedrückt? Ich habe gesagt: daß es mir hierinnen gienge wie viel andern und daß ich meine Bemerkungen auf die, besser instruirterer Personen stützte, die ganz mein Gefühl ausdrücken. Es kommt gar nicht auf die Mittel der Kunst an, sondern auf den Effekt; zwei Dinge, die wohl zu unterscheiden sind und Veranlassung zu einer wesentlichen Feststellung geben sollen.

Der anonyme Vertheidiger scheint einen großen Werth darauf zu legen, daß ich erklärt habe, ich verstände keine Musik. Es hat das Ansehen, daraus zu folgern, daß ich mich deshalb enthalten sollte, darüber zu sprechen. Der Schluß hat mir Vergnügen gemacht, aber das was mir keins macht, sind die Worte: sich des Ausdrucks seiner Gefühle zu enthalten. Ich bitte den unbekannten Freund, ein wenig mehr zu erlauben und mich die Frage thun zu lassen: warum mir gerade eine solche Sache Vergnügen gemacht hat, und eine andre nicht? Er wird aus dieser Frage sehen was ich damit sagen will. Es giebt in den Künsten zwei Theile, der eine, nämlich: der elementarische oder mechanische ist nur den Künstlern bekannt und diese haben das Recht, darüber zu sprechen; der andre ist das Resultat der Ausführung der Kunst, und dieser hat ein richtiges Gefühl und empfängliche Sinne zum Richter. Ich glaube nicht, daß mir der anonyme Gegner diesen Grundsatz streitig machen wird. Verwürfe man ihn, so würden die Künstler weiter keine Richter als ihre Mitgenossen haben; ich zweifle aber, daß ihnen die Folgerung lieb sein möchte. Ein Mensch, der weder die Regeln der Zeichnenkunst, noch die der Mahlerei kennt, wird nicht wissen, woran der Fehler einer schlecht gezeichneten Figur liegt, noch woher der Fehler des Lichts und Schattens entsteht, noch warum eine Farbe schlecht

gewählt ist. Aber er wird sagen: dieser Kopf hat den, dem Gegenstande angemessenen Ausdruck, seine geschickte Stellung hat Karakter; die Lage der handelnden Personen entspricht meiner Einbildung; die Farbe der Landschaft ist natürlich; die Gegenstände, die Lage der Gegend ist freundlich aber düster ꝛc. Der nämliche Mensch aber, der die Zusammenstellung nicht kennt, wird auch nicht sagen, ob eine Musik korrekt oder gelehrt ist; er wird nicht über die harmonische Zusammenstellung urtheilen noch über die Behandlung einer musikalischen Stelle; und darüber habe auch ich nicht ein Wort gesagt, weil dies die Mittel der Kunst angeht, mit welchen ich mich nicht abgebe. Aber die betreffende Arie in dieser Lage, hat sie wohl hinlänglichen Ausdruck? der Gesang, hat er Abwechselung oder ist er einförmig? ist er arm oder reich? vereinigt er solche Harmonieschritte in sich, die meiner Seele ein solches Gefühl mittheilen können? Das Duet, ist es gut angebracht? ist es natürlich, bewirkt es eine der Scene analoge Wirkung? Dies sind Fragen, die jedermann thun kann der Ohren und gesunde Sinne hat. Man kann daher, ohne Musik zu verstehen, von den Schönheiten oder den Fehlern eines musikalischen Drama sprechen ohne sich in Gefahr zu sezzen, diese stolze und so oft wiederholte Phrase derjenigen, die nur die Noten gelernt haben, anhören zu müssen: Sie verstehen keine Musik, und können folglich darüber auch nicht sprechen.

Der Abt Dubos verstand von der Musik nicht eine Note und hat auch niemals einen Vers oder ein Gemählde gemacht, und doch hat er ein sehr gutes Buch über die Poesie, die Mahlerei und die Musik geschrieben. Nach Feststellung des Rechts, welches ich habe, den anonymen Correspondenten antworten zu können, will ich seine Bemerkungen durchgehen.

„Ich spreche nicht von den Vorwürfen, die man „Gluck macht, daß es ihm an Gesange mangle, ob er „schon in seiner Iphigenia mehr Gesang hat als es in „irgend einer andern italienischen Oper giebt, wenn von ei-

„nem Geſange die Rede iſt, was die ganze Welt Ge„ſang nennt.“

Dieſe Antwort würde gut ſein, wenn ſie die Vergleichung der franzöſiſchen Oper mit der italieniſchen beträfe. Aber Niemand vertheidigt die erſtere und bemüht ſich, letztere zu verbeſſern. Er müßte daher unterſuchen, ob die Arien von Gluck melodiſcher wären als die von Jomelli, Piccini, Sacchini. Er würde z. B. finden, ob die Arie: Non ce n'est point un sacrifice, die erſte Modulation ausgenommen, vom Anfange bis zum Ende nicht ſchwach und gemein iſt; ob die Arie: Ah! Divinités implacables etc. nicht von einer froſtigen Länge iſt; ob die Arie: Je n'ai jamais chori la vie etc. obſchon der Geſang darinnen angenehm iſt, nicht unter der Würde der Perſon und Handlung ſteht. Er müßte endlich unterſuchen, ob die Arien der Alceſte und der Iphigenia nicht eine Art von obligaten Recitationen ſind, worauf man die Wirkung der Melodie erwartet. Es iſt wahr, er unterhält ſie durch die mächtige Harmonie ſeines Akkompagnements. Man hat bemerkt, daß die ſchönen Arien der italieniſchen Komponiſten, z. B. die patheriſchen Arien, die Belinde in der Colonie ſingt und die ſehr gut in die größte tragiſche Oper paſſen würden, ohne Begleitung, doch von einer vorzüglichen Schönheit ſind.

Darauf antwortet der unbekannte Freund:

„Ein italieniſcher Künſtler würde der Kritik ins Geſicht „lachen, wenn man ihm zumuthete eine große patheti„ſche Arie von Jomelli oder Piccini ohne Begleitung „zu ſingen.“

Dies kann ſein. Weil man in Italien niemals anders als in einem Conzerte ſingt. Aber hier iſt nichts gewöhnlicher als die größten Arien ohne Orcheſter ſingen zu hören. Die Komponiſten und Freunde der Muſik haben eine gleiche Gefälligkeit, niemand auszulachen der darüber ſpricht, weil ſie Franzoſen und gebildet ſind.

„Ich hatte in Betreff Achills und Agamemnons bemerkt, daß es ihrer Würde nicht angemeſſen ſei, daß ſie

beide zu gleicher Zeit sprechen wie das gemeine Volk in seinen Zänkereien. Man nimmt den letzten Theil dieser Zeilen auf und beantwortet ihn mit den Worten: „durch „einen solchen Federstrich müssen drei Theile der Duets „aller Opern in der Welt fallen.“

Nein, so habe ich es nicht gemeint, und ein solcher Zerstörer bin ich nicht. Es betrifft nur zwei Helden die sich so benehmen und zanken. Die ganze Folge des Gesagten beweist unwiderleglich, daß sich meine Bemerkung nicht weiter erstreckt. Ich finde es sehr gut, wenn zwei Helden ihr Unglück, ihre Freundschaft, ihre Hoffnungen, ihre Furcht, ihre Liebe, ihre Gelübde ꝛc. durch Gesang zusammen vortragen. Aber wenn sich zwei Helden drohen, so trennt sie meine Einbildung und setzt sie in Entfernung, wie sie der Mahler auf der Leinwand setzen würde; alsdann wünsche ich einen nach dem andern zu hören, um den Effekt zu beurtheilen, wie der Muth des einen den Muth des andern erregt; diese Abwechselung der Drohungen und Beleidigungen ist das Schauspiel, was ich erwarte und was meine Unruhe, mein Interesse hervorbringt. Ich bemerke da das Steigen des Zorns und den Punkt, wo ihre Worte in Thätlichkeiten übergehen werden. Beide flößen mir Schrekken und Achtung ein, und wie sich einer vor dem andern in Würde erhält, sie fällt aber gleich hinweg, wenn sie handgemein werden und ihr Geschrei, ihre Beleidigungen zu gleicher Zeit ausstoßen. Wenn Coypel in seinem Gemählde: der Zorn Achills, den Agamemnon erstern genähert hätte, so würde es gerade das Ansehen gehabt haben, als ob sie sich mit Faustschlägen schlagen wollten, und das Gemählde würde keine Wirkung gemacht haben. Die Entfernung, in welcher er sie in das gehörige Licht setzt und das Gemählde, ist imposant. Alle Künste bedienen sich der Stellen, wo sie mit der Natur zusammen treffen. Ich glaube mithin, daß meine Bemerkung gegründet ist, und ich habe nicht Lust, mein Urtheil darüber zurück zu nehmen. Der Ausdruck des Stolzes ist hart und unharmonisch, habe ich gesagt als ich von dieser Scene sprach,

und der Muſik wenig günſtig. Mein Gegner antwortet: „wie unpoetiſch.“ Nein, dies iſt keinesweges gleichviel. Die Scene bei Racine, worinnen Achill und Agamemnon auftreten, iſt bewundernswürdig. Der Anonym, der das Genie Glucks für alles fähig hält, getraut er ſich wohl zu ſagen, daß dieſe Scene in der Muſik von der nämlichen Schönheit iſt, als ſie es in dem Gedichte iſt? Ich glaube nicht. Wagt er es zu behaupten, daß die Muſik die Rolle des Sertorius oder des Aeomats erſetzen könnte? Was er auch glauben mag, ich beſtehe auf meinem Glauben, daß es Gefühle giebt, die ſich nur bis zu einem gewiſſen Punkte durch die Muſik ausdrücken laſſen, das heißt: glücklich ausdrücken laſſen. Dergleichen ſind: Hoheit, Stolz ꝛc., ſie haben weniger natürliche Verbindung mit dem Geſange als alle andere Bewegungen der Seele, und deshalb können ſich Achill und Agamemnon auch nicht mit Schicklichkeit in Muſik ſtreiten.

Der Anonym theilt und verdreht den Sinn meiner Bemerkungen und fügt hinzu: „Bei einer nochmaligen „Durchſicht dieſer Kinderei hätte ſich Herr von la Harpe „wundern ſollen, wie er ſeine Feder ſo etwas niederſchrei„ben laſſen konnte.“ Wenn es nicht ehrenhaft iſt, eine Redensart, die man citirt, zu verdrehen, ſo iſt es noch weniger ſchicklich, darauf zu antworten. Ueberdies überlaſſe ich dem Leſer, zu urtheilen, ob meine Bemerkungen in der That ſo lächerlich ſo ſchülerhaft ſind, ob das Recitativ und das Duet in der Scene des Achills und Agamemnons den Verſen des Racine entſprechen, und ob zwei Helden ſich in Muſik mit eben ſo viel Annehmlichkeit zanken, als ſich zwei Liebende, die ſich von der Liebe unterhalten, ausdrücken können. Wenn es kindiſch iſt zu denken, daß die nachahmenden Künſte nicht alle Gegenſtände mit gleichem Vortheil ausdrücken können, ſo ſoll der unbekannte Freund wohl Mühe haben, mich um meine Kindheit zu betrügen.

Ich geſtehe ihm gern die Ueberlegenheit ſeiner Kenntniſſe zu. Ich bitte um nichts mehr als um Belehrung, ſelbſt wenn es auf Koſten meiner Eigenliebe geſchieht; aber

um gegen ihn erkenntlich zu ſein, nehme ich mir die Freiheit, ihm den guten Rath zu geben, daß er in ſeinem gerechten Enthuſiasmus für Herrn Gluck nicht zum Tyrannen werden und erlauben möge, daß andre und zwar Bewunderer von Genie, die Kritik und die Bemerkungen führen dürfen, und daß er den Ton und Ausdruck ſeiner Verachtung für die Feinde des Talents ſpare.

Zweiter Brief des Anonymen von Vaugirard an die Herausgeber des Pariſer Journals.

Ich habe ſo eben in Ihrem Journal für Politik und Literatur eine Antwort des Herrn von La Harpe auf das Schreiben geleſen, welches Sie in Ihrem Blatte unterm 8. dieſes Monats eingerückt haben und was die Unterſuchung einiger Bemerkungen über die Muſik des Herrn Gluck zum Gegenſtande hatte. Herr von La Harpe hat mir zu viel Ehre angethan, als daß ich ihm darauf nicht antworten ſollte. Aber ich habe ſo viel zu ſagen, und Sie haben mir ſo wenig Raum zu gönnen, daß ich gar nicht weiß, wie ich alles beantworten ſoll. Alſo das Nöthigſte: Herr von La Harpe ſagt, daß ich ihn mit einer ſehr großen Feinheit, ſeine Bemerkungen aber mit einer ſehr großen Verachtung behandelt habe. Ich wurde ganz irre als ich dieſe Vorwürfe las, und ich würde mich nicht tröſten, wenn ich ſie verdient hätte.

Ich hatte die Abſicht, Herrn von La Harpe nicht allein mit Artigkeit, ſondern ſelbſt mit der größten Achtung zu behandeln. Ich glaube in meinem Briefe den Ton der tiefen und wahren Hochachtung nicht aus den Augen geſetzt zu haben, den ich für ſeine Talente und gegen diejenigen habe, welche ich von dieſem Briefe habe ſprechen hören, ohne daß ſie den Verfaſſer kannten und die Sache beurtheilen konnten. Ich verſichre, nicht daran gedacht zu haben, daß man den Meinungen eines Schriftſtellers eben

ſo viel Höflichkeit ſchuldig iſt als ſeiner Perſon. Ich war deswegen um ſo mehr beruhigt, als ich Herrn von La Harpe, indem er in ſeinem eigenen Namen die Opern Glucks gelobt hatte, von Vorwürfen ſprach, die ihnen andre machten, und die er nur anführe; und ich betrachtete ſie als leichte Meinungen anderer, die er von ſelbſt fallen laſſen würde.

Aber ohngeachtet des Beſtrebens, gegen ihn ſo höflich als gerecht zu ſein; ohngeachtet der Schonung, die ich in meiner Kritik beobachtet habe, glaube ich, einen Menſchen von ausgezeichneten Verdienſten beleidigt zu haben, den ich ich mit Auszeichnung behandelt zu haben meinte. Es iſt eine Unſchicklichkeit, welche die Reinheit meiner Geſinnungen nicht rechtfertigen kann, ſelbſt nicht in meinen eigenen Augen, ich bitte den Herrn von La Harpe, über alles das was ihn beleidigt haben kann, meine aufrichtige Entſchuldigung als Abbitte anzunehmen.

Aber wie man aus jeder Sache eine Moral ziehen muß, ſo habe ich daraus den Schluß gemacht, daß es ſehr ſchwer iſt, ſich in der Kritik auf dem rechten Wege der Mäßigung erhalten zu können, den man ſich ſelbſt vorgezeichnet hat; daß die Eigenliebe eines Autors, deſſen Werke man der Kritik unterwirft, einen ganz andern Takt der Delikateſſe verlangt als die Kritik beobachtet; daß dieſe Eigenliebe ſich ſehr übel zu dem Unterſchiede verhält, den man zwiſchen der Perſon und den Meinungen macht, und daß es lächerlich iſt zu hoffen, daß man durch allgemeine Lobſprüche dem Vorurtheile eines Schriftſtellers genug ſchmeichelt, der immer dahin arbeitet, die Kritik zu entkräften und die Meinung des Publikums für ſich zu gewinnen. Ich glaube, daß Herr von La Harpe, der die Erforderniſſe und die Klippen der Kritik hinlänglich kennt, dieſe Bemerkungen richtig genug finden wird, und vielleicht denkt er wie ich, daß der ganze Erfolg in dieſer Gattung zu ſchreiben, kein Erſatz für die Verdrießlichkeiten iſt, deren man ſich ausſetzt.

Wir wollen indeſſen jetzt auf ſeine Vertheidigung übergehen. Ich muß geſtehen, daß ich darinnen nicht die reine, leichte und deutliche Logik gefunden habe wie ich ſie ſonſt an ſeiner gewöhnlichen Art zu unterſuchen, liebe.

Er fängt triumphirend an, ſich über einen Punkt zu vertheidigen, über welchen ich ihn gar nicht angegriffen habe.

Der Anonym, ſagt er, ſcheint viel Vortheil daraus zu ziehen, daß ich geſagt habe, ich verſtände keine Muſik. Ich weiß nicht, wo Herr von La Harpe dies ausgeſprochen haben will, ich habe davon nichts geleſen. Ich habe ihn ſogar als Dilettanten beurtheilt, als ich ihn von der Stimme der Demoiſ. Georgi ſprechen und die Heftigkeit der getragenen Töne der italieniſchen Virtuoſen tadeln hörte; ich habe in der Folge zwar geſehen, daß er ſich wenig mit dieſer Kunſt beſchäftigte, nicht ſowohl an der Kritik über Gluck, ſondern mehr an der Art und Weiſe wie er ſein Lob und ſeinen Tadel an den Tag gelegt hat. Herr von La Harpe giebt ſich die Mühe, das Recht zu beweiſen das er hat, über die Muſik zu ſprechen, und er gründet dieſes Recht auf Vernunftſchlüſſe, auf welche kein Cenſor, wenn er auch der eigenſinnigſte wäre, etwas antworten kann, es müßte denn dies ſein: daß ſie mehr als zu wahr ſind. Wer hat jemals einen Gelehrten dieſes Recht ſtreitig gemacht? Das Publikum iſt der natürlichſte Richter in allen Künſten, von einem ſtärkern Verſtande (nämlich derjenige Theil des Publikums, der; indem er ſich eines von der Natur mehr entwickelten freiern geſchicktern ſtärkern Geiſtes zu erfreuen hat, als die gewöhnlichen Menſchen) hat er ſeine natürlichen Fähigkeiten durch die Uebung, durch die Bemerkung, durch die Unterſuchung und Zuſammenſtellung der verſchiedenen Gegenſtände, die zum Geſchmack, zur Einbildung und zur Aufmerkſamkeit gehören, ausgebildet.

Man hat geſagt, und es kann nicht oft genug wiederholt werden: daß die Kunſtprodukte unglücklich zu nennen ſein würden, wenn ſie nur von den Künſtlern geachtet werden ſollten! Die beſten Werke, die es über die Kunſt giebt, ſind von Gelehrten gemacht, welche die Hauptbe-

ſtandtheile der Künſte kennen und gewohnt ſind, ihre Produkte zu analyſiren.

Herr von La Harpe ſagt, daß der Abbé Dubos nicht ein Wort von der Muſik verſtände, und daß er niemals einen Vers und ein Gemählde gemacht hätte. Dies kann ſein. Voltaire hatte es auch ſchon geſagt, aber Voltaire fügte hinzu, daß der Abbé Dubos viel geleſen, geſehen, gehört und bemerkt hätte. Es iſt bekannt, daß er Italien zweimal durchreißt hat, und daß er die letzten Jahre ſeines Lebens nur in der Oper und in den Werkſtätten der Künſtler zubrachte.

Auf die Art, wie Herr von La Harpe von der Muſik und der Deklamation ſpricht, iſt er ſehr zufrieden ſagen zu können, daß er niemals in Italien geweſen iſt, daß er wenig Zeit in der Oper und in dem Conzerte verlohren, daß er aber das franzöſiſche Theater ſehr beſucht habe. Weit entfernt, aus der wenigen Bekanntſchaft die er in der Muſik hat, Vortheil zu ziehen, muß er ſich glücklich fühlen. Das Studium dieſer Kunſt würde ihm Zeit gekoſtet haben, die er nützlicher anwenden konnte, uns zu unterrichten und Vergnügen zu machen, als auf das Studium der Regeln des Contrapunkts. Daß ihm, als er über die Oper ſprach, einige Verächtlichkeiten entfuhren, compromittirt ſeine Ehre nicht im geringſten; daß er aber die wahren Grundſätze einer intereſſanten Kunſt mit Verachtung angreift, und ſeinen Behauptungen durch ſein Anſehen einiges Gewicht giebt, verdient zur Sprache gebracht zu werden.

Dies war der einzige Beweggrund meines erſten Briefs; der gegenwärtige iſt ſchon zu lang. Morgen werde ich in einem andern Briefe beweiſen, daß Herr von La Harpe meine ganzen Sätze nicht verſtanden noch weniger einen einzigen widerlegt hat.

A. Vaugirard,
den 25. May 1777.

Dritter Brief des Anonymen von Vangirard.

Es giebt nichts, was ein Mann von Verstande, und der zu schreiben weiß, nicht auch vertheidigen könnte. Ich hatte 5 bis 6 Sätze des Herrn von La Harpe genommen und darüber eben so viel einfache und kurze Bemerkungen gemacht. Mein geschickter Gegner hat aber alles allgemeine, besondre, fremde ꝛc. so unter einander gewickelt und als Frage aufgestellt, daß ich vier Bogen vollzuschreiben hätte, wenn ich seine Ideen ganz verfolgen wollte, und ich würde nicht wissen, wo ich anfangen und aufhören sollte.

Ich will daher nur dahin trachten, die vorzüglichsten Punkte des Streits zu beantworten und in ein helles und faßliches Licht zu stellen.

Man hatte Gluck beschuldigt, daß es ihm an Gesange mangle; ich hatte darauf geantwortet, daß es in der Iphigenia mehr Gesang gäbe als in irgend einer italienischen Oper. Herr von La Harpe erwiederte: Diese Antwort würde gut sein, wenn sie die Vergleichung der französischen Oper mit der italienischen beträfe. So ist es auch in der That. Wenn es wahr ist, daß Gluck in seine Oper mehr Gesang gebracht hat, als die besten Komponisten in der Welt in die ihrigen, so ist es sonderbar, ihm den Mangel des Gesanges vorzuwerfen. Würde Herr von La Harpe wohl einen Dichter beschuldigen, der in ein Trauerspiel mehr pathetisches gelegt hätte, als Racine und Voltaire es in irgend einer gethan haben, daß ihm das Pathetische mangle? Er fügt hinzu: Es müßte bewiesen werden, ob die Arie: Non ce n'est point un sacrifice, die erste Modulation ausgenommen, vom Anfange bis zu Ende nicht schwach und gemein, ob die Arie: Ah! Divinités implacables, in einem so höchst tragischen Momente nicht frostig lang, ob die Arie: Je n'ai jamais cheri la vie, obschon der Gesang angenehm ist, der Situation und den Personen nicht ganz unangemessen sei.

Ich fragte Herrn von La Harpe gleich anfänglich, wem ich dies alles beweisen sollte. Ohne Zweifel nicht dem Publikum, was seit Jahr und Tag nicht aufgehört hat, die Alceste zu hören und die nämlichen Arien immer mit gleichem Beifalle zu applaudiren: er hat es nicht nöthig zu thun. Die Liebhaber der Musik sind es auch nicht, welche die unendlichen Verbindungen der Kunst auf die kalte und monotonische Symetrie der Formen, welche die italienischen Komponisten ihren Arien gegeben haben, zurückgeführt sehen mögen; ihnen wird man nichts beweisen; sie sind es selbst, die es beweisen. Ist es wohl Herr von La Harpe selbst? Aber wie soll man ihm etwas beweisen, was er noch nicht gefühlt hat? Dem Ansehen nach, nur um zu wissen wie es geschieht. In diesem Falle bitte ich sehr ernstlich, mir zu beweisen oder beweisen zu lassen, warum z. B. die Abschieds-Arie der Iphigenia und das Duet des Orpheus, welche er sehr schön findet, sehr schön sind; ich mache mich alsdann gegen ihn verbindlich, ihm zu beweisen; daß die Arie: Non ce n'est point un sacrifice, von einem Ende zum andern bewundernswürdig ist durch die Abwechselung des Gemüthszustandes welchen sie enthält, durch die Wahrheit der Töne, die ihn ausdrücken, und durch die Kunst, durch welche sie der herrschenden Lage unterworfen und mit ihr vereinigt sind; daß es in der Arie: Ah! Divinités inplacables, keinen einzigen Ton giebt, welcher die Traurigkeit und Zärtlichkeit mit Herzhaftigkeit vermischt, nicht ausdrückt, und daß die Anmuth der Melodie mit den finstern schrecklichen Chören die vorhergehen, auf eine wahre tragische Weise kontrastiren; endlich, daß die Arie: jo n'ai jamais cheri la vie, den liebenswürdigsten Gesang und den mehresten Ausdruck hat; und daß die große Wirkung, die er immer hervorbringt, durchgehends an ihrem rechten Platze ist. Ueber diese Art von Einwürfen ist Gluck so sehr erhaben, als daß es noch einen Zweifel zuließe. Ich bitte Herrn von La Harpe mir selbst das zu sagen, was er von einem Manne denken würde, der über ein großes Gemählde urtheilen wollte, und die einzelnen Theile und

den Effekt einer jeden Figur insbesondre betrachtete, ohne auf die Eigenthümlichkeit zu sehen, wie die Figuren sich zu dem Ganzen verhalten.

Herr von La Harpe wiederholt noch, daß die schönen italienischen Arien z. B. die pathetischen Arien, die Belinde in der Colonie singt, und dem tragischen Drama einverleibt werden könnten, ohnerachtet der Beraubung des Akkompagnements, doch von einer großen Schönheit wären.

Ich nehme mir die Freiheit ihm zu erwiedern, daß die Arien der Belinde, so schön sie auch sind, in einem Trauerspiele aufhören würden, es zu sein; daß Herr Sacchini das Compliment, was man ihm machen will, nicht annehmen würde, daß ein so großer Komponist wie er ist, die verschiedenen Nüancen der pathetischen Arie in der komischen Oper, und der pathetischen Arie in der heroischen, wohl kennt; daß diese Nüancen sich durch die Form des leichten und verwickelten Gesanges unterscheiden; daß z. B. in der Arie der Belinde: Oui je pars etc nach der ersten Strophe, worinnen ein schöner Ausdruck liegt, der Gesang bei den Worten: mais écoute, un mot encore etc. mehr familiair wird und von dem tragischen Style abweicht.

Ein Mensch, der darauf nie reflektirt hätte, was das Edle des tragischen Style in der Poesie ausmacht, würde geneigt sein zu glauben, daß die pathetische Scene der zwei Euphemons in dem verlohrnen Sohne, sich eben so gut in Brutus oder in Alzire schicken möchten; aber Herr von La Harpe betrügt sich so nicht. Ich bleibe übrigens bei meiner Meinung, daß die großen italienischen Arien von allen andern in der Welt, gerade diejenigen sind, die am wenigsten des Akkompagnements beraubt werden können, und daß dies jeden, der nur einigermaßen die Art und Weise wie sie zusammen gesetzt sind, betrachtet, einleuchtend sein wird. Giebt es darinnen nicht häufig Stellen, wo der Vokal-Gesang unterbrochen wird? und durch was anders könnte diese Leere ausgefüllt werden, als durch das Orchester? In der Arie aus der Colonie, die ich citirt habe, stößt man jeden Augenblick auf eine Pause von

einem halben Takte. Es ist wahr, daß ich Unrecht habe zu sagen: daß ein italienischer Sänger dem Kritiker ins Gesicht lachen würde, wenn er ihm zumuthete, eine große pathetische Arie ohne Begleitung zu singen. Ich hätte zum wenigstens sagen sollen: ein italienischer Sänger, der nicht höflich wäre. Dies macht, daß ich viele dergleichen gekannt habe. Jetzt werde ich aber sagen, wie Madame Dacier meine Bemerkungen unterstützt: „Herr von La „Harpe kommt auf seine Bemerkung zurück, indem er sagt, „es sei der Würde zweier Helden nicht angemessen, „daß sie beide zu gleicher Zeit singen, wie in einem Zanke „des gemeinen Volkes," ich indessen erlaube mir, ihm da„gegen einzuwenden, daß es der Würde zweier Helden auf „dem Theater sehr angemessen ist, wenn sie beide zusammen „singen, und daß ich niemals in einem Zanke des ge„meinen Volkes ein Duet habe singen hören.

Herr von La Harpe findet es sehr gut, wenn zwei Helden zusammen von ihrem Unglücke, von ihrer Freundschaft, von ihrer Furcht, von ihrer Liebe ꝛc. singen, aber er will nur nicht, daß sich zwei Helden im Duet drohen und schlagen sollen wie Achill und Agamemnon es thun. Was mich betrifft, ich finde es sehr gut, wenn zwei Personen in der Oper zusammen alles singen was sie wollen, vorausgesetzt, daß ihr Gesang richtig und gut ist. In solchen Fällen kommt es darauf an, daß die Musik mit der Schicklichkeit und Wahrheit übereinstimmt, und der einzige Fall, wo ein Duet natürlich ist, ist gerade der, wo zwei Menschen sich drohen und zanken. Ich habe niemals gehört, daß zwei Menschen zusammen gesprochen hätten wenn sie sich ihr Unglück, ihre Freundschaft, ihre Hoffnungen, ihre Liebe ꝛc. erzählen, aber häufig habe ich zwei in Zank und Streit gerathene Menschen zu gleicher Zeit sprechen hören.

Eins der schönsten Duets, wie es in keiner andern Oper giebt, ist das von Ricimer und Sandomir im zweiten Akte der Oper Ernelinde, worinnen es überhaupt sehr schöne Sachen giebt, und dieses Duet in einem wahrhaft dramatischen Style geschrieben, wird gerade von zwei Hel-

den gesungen, die sich drohen und streiten wie Agamemnon und Achill in Iphigenia.

Herr von La Harpe besteht darauf zu behaupten, daß der Ausdruck des Stolzes hart und unharmonisch sei, und ich bestehe darauf zu antworten, daß ich nicht weiß, was der Ausdruck des Stolzes im Allgemeinen ist, daß es aber einen ruhigen, einen erzürnten, einen drohenden ꝛc. Stolz giebt, daß es für jede dieser Nüancen tausenderlei Ausdrücke giebt, daß jedes Gefühl, was einen Ausdruck hat, auch sehr geeignet ist, sich in Musik ausdrücken zu lassen, und daß sowohl in einer tragischen als komischen Musik zu solchem Ausdrucke besonders der Zorn sehr geeignet ist. Ich habe gesagt und wiederhole es, daß der Ausdruck des Stolzes eben so wenig unharmonisch als unpoetisch ist. Um Herrn von La Harpe eine Probe davon zu geben, daß er einen bessern Geschmack von den andern bekommt, so will ich ihn daran erinnern: daß die griechischen Trauerspiele gesungen, und daß in der Folge alle die Gefühle, die durch die Poesie auszudrücken waren, auch durch die Musik ausgedrückt wurden.

Herr von La Harpe fragt mich in dieser Beziehung, ob ich glaube, daß die Scene des Agamemnon bei dem Komponisten die nämliche Schönheit habe, als bei dem Dichter. Dies habe ich schon beantwortet, daß die Schönheit beider weit von einander entfernt ist, indem sie beide in den wesentlichen Eigenschaften der Schönheit differiren müssen, und eben so wenig mit einander verglichen werden können, als der Zirkel mit dem Viereck.

Er fügt hinzu, daß es Gefühle gäbe, die sich weniger zum musikalischen Ausdrucke schickten, und die einen weniger natürlichen Zusammenhang mit dem Gesange hätten als andre; daß zwei sich in Musik nicht so füglich zanken könnten, als sich zwei Liebende in ihr von der Liebe unterhalten. Dies sind ewige Wahrheiten, und die ich unendlich respektire, allein, sie gehören nicht zur Sache. Wenn es Lagen des Lebens und Bewegungen der Seele giebt, für welche die Musik keinen Ausdruck hat, so ist dies ein Feh-

ler der Muſik, und es iſt ungerecht, den Komponiſten deshalb als einen Verbrecher anzufeinden.

Er muß alles in Muſik ſetzen, was ihm der Dichter vorgeſchrieben hat; thut er es durch die Hülfsmittel die ihm ſeine Kunſt darbietet, ſo erfüllt er ſeine Schuldigkeit und verdient Lob.

Ich bin genöthigt, meine Herren! Sie zu bitten, daß Sie mir in einem andern Ihrer Blätter noch ein wenig Raum gönnen, um den Herrn von La Harpe noch etwas, was ich auf dem Herzen habe, ſagen zu können.

Vierter Brief des Anonymen von Vaugirard an die Herausgeber des Journals von Paris.

Ecce iterum Crispinus.

Meine Herren!

Ich bin gezwungen, noch einmal auf dem Schauplatze zu erſcheinen. Sie haben vielleicht vergeſſen, daß ich angezeigt hatte, annoch eine Fortſetzung über meinen kleinen Gegner in der Muſik, nachfolgen zu laſſen. Ich glaubte, die Leſer hätten es auch vergeſſen; allein hören Sie nur, was mir begegnet iſt.

Als ich vor einigen Tagen in Paris, wo ich wegen Geſchäften war, nach dem Mittags-Eſſen auf ein Kaffe-Haus gieng, um da eine Taſſe Kaffe zu trinken, traf ich da eine Menge anſtändige Leute, die ich nicht die Ehre hatte zu kennen, und die ſich zu meiner großen Verwunderung über die Briefe des Anonymen von Vaugirard unterhielten. Man ſprach darüber wie über alles: gutes und böſes, zerbrach ſich aber beſonders darüber den Kopf, den Autor zu errathen. Man ſuchte ihn, wie Sie wohl glauben können, unter den Feinden des Herrn von La Harpe. Der eine glaubte, daß die Briefe vom Herrn M... wären, der um die Kritik des fürchterlichen Journaliſten zu-

rück zu halten, nach seiner Gewohnheit nicht anders antworten wollte, als durch eine unschuldige Persiflage. Ein andrer behauptete, daß sie wohl von Herrn M... sein könnten, der einen höflichen Ton angenommen hätte, um am Ende desto stärker ausfallen zu können. Ein Dritter war so boshaft zu vermuthen, daß sie von Herrn von La Harpe selbst wären, der darum diese Wendung genommen hätte, sich seine eignen Lobeserhebungen besser sagen zu können. Gut, sagte ein vierter, ich finde, daß es die bitterste Satyre ist, die man jemals auf Herrn von La Harpe gemacht hat. Es ist wahr, um das höhnische ganz zu fühlen was sie hat, muß man sie auch auf der andern Seite betrachten. Glauben Sie wohl, sagte ein fünfter, daß sie nur einer gemacht hat? es wird mir immer deutlicher, daß es das Werk einer ganzen Gesellschaft von Schriftstellern ist; wenn man sie an ihrem Style kennte, so könnte man auch mit Gewißheit sagen: die Phrase ist von M..., dieser Zusatz ist unwiderleglich von B... Ach meine Herrn, unterbrach uns ein junger Offizier, betrachten Sie das Ganze genauer, so werden Sie deutlich sehen, daß diese Briefe von einem Frauenzimmer geschrieben sind; und für Leute, die in der großen Welt leben, setzte er mystisch hinzu, ist es nicht schwer, die Hand zu erkennen. Diese Idee machte viel Eindruck, aber niemand konnte die Dame errathen. Ein sechster sagte, während er Schluck vor Schluck ein Glas Anis leerte, die Briefe möchten vom Teufel sein, wenn er uns nur den versprochenen Nachtrag lieferte. Der Anonym hat uns gesagt, daß er noch etwas gegen den Herrn von La Harpe auf dem Herzen hätte, dies zeigt weniger abgeschmacktes Zeug an, als in den ersten Briefen; denn die Komplimente machen mir lange Weile und die Höflichkeit verdirbt den Streit. Ich bekümmere mich um alle die musikalischen Dinge nicht, aber ich habe den Zank darüber eben so gern als jede andre Neuigkeit, und hernach kann ich nicht leiden, wenn man sich über das Publikum moquirt. Alle Zuhörer waren seiner Meinung und fanden es sehr abgeschmackt, daß man

sie

ſie täglich vergebens nach einem vierten Briefe ſuchen ließe, den man ihnen doch verſprochen hätte, der aber wahrſcheinlich weder angezeigt noch geleſen zu werden verdiente. Dieſe Unterhaltung hatte mir viel Spaß gemacht, denn ich hatte mir niemals eingebildet, daß meine Briefe auf dieſe Weiſe einen Gegenſtand der Unterhaltung und Beſchäftigung des Kaffe-Hauſes ausmachen würden. Aber zu gleicher Zeit gab mir dieſe Geſellſchaft manchen Stich, und nachdem ich mir die Sache recht überlegt habe, glaube ich verbunden zu ſein, ihr die Urſache des bis jetzt beobachteten Stillſchweigens zu ſagen.

Es iſt wahr, es gab in der Antwort des Herrn von La Harpe einige Anzüglichkeiten, die mich ein wenig verdroſſen hatten, und ich wollte mich deshalb ſchon bitter bei ihm ſelbſt beſchwören.

Er warf mir z. B. vor, daß ich mit Bosheit zwei ſeiner Sätze verdreht hätte, und doch ſagte er mir auf die nämliche Art, daß ich weder höflich noch gebildet ſei, ob ich ſchon glaube, daß man niemals, beſonders in Streitigkeiten, zu höflich ſein, und in keinem Falle von der Pflicht: anſtändig zu bleiben, entbunden werden kann. Dieſe Vorwürfe ſcheinen mir allerdings hart, weil ſie unverdient waren.

Herr von La Harpe hatte geſagt: vielleicht können Achill und Agamemnon nicht in Muſik ſtreiten. Wie ich nun nur darauf ſahe, kurz zu ſein, um ſchneller weiter zu kommen, und den Gedanken, aber nicht den Ausdruck näher unterſuchte, ſo hatte ich das intereſſante: vielleicht, für eine blos förmliche Redensart angeſehen, die weder etwas verſtärkt noch ſchwächt. Es ſchien mir klar, daß der Sinn des Herrn von La Harpe dieſer wäre: daß Agamemnon und Achill ihren Streit in der Muſik nicht gehörig ausdrücken könnten, weil es das Reſultat von allen war, was er über dieſen Gegenſtand geſagt hatte, und es iſt durch ſeine eigne Wiederholung deutlich beweiſen, worinnen er die nämliche Wortfügung beibehält. Aber dieſes: vielleicht, drückt es vielleicht das aus, was er damit

hat ſagen wollen? es würde in meiner Antwort nichts geändert haben, die ſowohl auf einen Zweifel als auf eine Bekräftigung paßte. Ich will darüber die Herrn im Kaffe-Hauſe urtheilen laſſen.

Vielleicht, ſagt mein Gegner, können Achill und Agamemnon ſich nicht die Muſik ſtreiten . . . Weder in franzöſiſchen Verſen noch ſonſt in etwas, habe ich ihm geantwortet und ich wiederhole es. Ich befrage das Gewiſſen des Herrn von La Harpe, ob er in der That darinnen eine Untreue findet, und verdiente ich wohl, mir vorzuwerfen, daß ich die Anſtändigkeit ſo ſehr aus den Augen geſetzt hätte?

Er wirft mir zwar noch eine andre Unredlichkeit von der nämlichen Art und noch weniger gegründet, vor, allein ich will mich dabei nicht aufhalten.

Das, was mir mehr empfindlich war, iſt der Vorwurf: daß ich meinen Enthuſiasmus bis zur Intoleranz, ja ſelbſt bis zur Tyrannei triebe. Und das iſt es, was ich auf dem Herzen hatte. Ich fing daher an, es dadurch zu erleichtern, daß ich meine Klagen aufs Papier brachte.

Ach! ich fand mich nicht für genug würdig, als Enthuſiaſt angeklagt zu werden, weil ich glaube, daß der Enthuſiasmus der einzige Weg iſt, worauf man zu einem richtigen Gefühle der Künſte gelangt, und die einzige Art, ſie aufrecht zu erhalten; daß man den Enthuſiasmus, ſtatt zu verſchreien, mehr erwecken, entzünden und zu verbreiten ſuchen ſollte; daß er niemals bei einer Nation gefährlich geweſen iſt, wo das Urtheil des Geiſtes von Bewegungen der Seele und den Eindrücken der Sinne vorangeht, welche lieber den Geiſt zeigt als das Vergnügen ſucht, und ſich oft nur mit Anſehen, Leichtigkeit und Gefallſucht begnügt, ohne ſich leidenſchaftlich um das Gefühl zu bekümmern. Unglück genug für diejenigen, welche die Werke der Kunſt ſtreng richten! Wer es auch ſei, wenn er die Augen auf ein ſchönes Werk wirft und die Fehler zählt, ſo wird er niemals die Schönheiten fühlen.

Aber wie auch mein Enthuſiasmus ſein mag, in was hat er wohl intolerant und tyranniſch erſcheinen können? Intolerant! ich, der ich glaube, daß die Intoleranz, ſo gehäßig in allen, bei Gegenſtänden des Gefühls und des Vergnügens, gerade das Uebermaaß der Lächerlichkeit iſt; ich, der ich glaube, daß man in allen Künſten das Neue unterſtützen, immer neue Wege verſuchen und wenn man ſich irrt, lernen muß, nicht mehr zu irren; ich, der beſonders in der Muſik in den Kompoſitionen der Künſtler, niemals etwas anders als die Schönheiten, die ſie auszeichnen, aufgeſucht hat; ich, der immer die geiſtreiche, klare, lebhafte und leichte Manier von Duni; die gefühlvollen, eleganten und natürlichen Geſänge von Monſigny; den edeln und gelehrten Styl des Herrn von Philidor; die Anmuth, die Feinheit, den guten Geſchmack, den Ausdruck und die Wahrheit der Nüancen, die Gretri in allen ſeinen Stücken zeigt, geliebt und gelobt habe; ich, der ich die Italiener als die Schöpfer der Kunſt betrachte, der die Colonie wohl funfzehn Mal gehört und die Arien aus der guten Tochter (die übrigens ſo greulich verdorben iſt) mehr als einmal faſt allein applaudirt hat; ich, von dem man nicht einmal den Beitrag zu der Büſte Glucks annehmen wollte, der bereit war, den Betrag zu vervierfachen um den Künſtler eine Statue von Bronce errichten zu laſſen, die ſich beſſer geſchickt hätte; ich, der ich wünſchte, daß man alle große Komponiſten nach Paris berufte, daß ſich alle Schriftſteller vereinigten, ihren Muth zu beleben, und daß ſie den Beifall und die Erkenntlichkeit des Publikums genößen! Und mich beſchuldigt man der Intoleranz! Dies kränkt mich ſehr! Die Intoleranten ſind diejenigen, die einen berühmten Künſtler, wenn er uns ſeine neuen Gedanken und Gefühle darbringt, zurückſtoßen, die ſich nicht ſcheuen würden, durch ihre verächtlichen unverſchämten Rezenſionen einen Mann von Genie zu kränken, (wenn die Kränkung einen Mann von Genie erreichen könnte), die ſich über die Vergnügungen eines ganzen Volks betrüben können und ſich nur freuen, daß ſie die Hoffnung haben, ſie zu zerſtö-

ren, die die Biene zertreten möchten, welche uns den Honig giebt, damit sie uns keinen mehr gäbe; die ...

Dies ist es, was ich in dem versprochenen Briefe, welchen ich aus einer Ursache, die ich Ihnen morgen mündlich erzählen will, noch sagen wollte.

Journal von Paris,
den 5. April 1777.

Fünfter Brief des Anonymen von Vaugirard, an die Herausgeber des Journals von Paris.

Meine Herren!

Ich hatte bereits meine drei ersten Briefe geschrieben, ohne Ihnen etwas von meinem Oncle zu sagen, der so eben in mein Zimmer trat, als ich den vierten schrieb. Ich erzählte ihm meinen kleinen Streit, aber bevor ich Ihnen erzähle, was er mir darauf antwortete, ist es nöthig, Ihnen eine Beschreibung von ihm zu machen.

Es ist ein Mann von Verstand, aber er hat mehr Gefühl als Geist. Nachdem er sich lange Zeit in der Welt herumgetrieben hatte, zog er sich auf das Land zurück und liebt nichts mehr, als die Einsamkeit, Bücher, Kupferstiche und Musik. Er hat alles studirt, aber niemals Lust gehabt, etwas zu schreiben; er behauptet, daß Lernen ein sicherer Vortheil wäre als Unterrichten, und daß man seine Zeit besser verwendete, sich durch etwas neues zu bereichern, als Ideen zu ordnen und zu Papiere zu bringen.

Ich bin übrigens überzeugt, daß er einige gelehrte Abhandlungen auf der Akademie zu Angers oder Bordeaux geliefert hat. Er allein ist es, dem ich nicht nur die Liebe zu den Wissenschaften und Künsten, sondern auch die Mittel, sie zu erlernen, zu verdanken habe. Urtheilen Sie nun meine Herren, ob ich ihn ehren und lieben soll, ob er gleich nur ein Oncle nach der Mode in der Bretagne ist.

Nachdem mein Oncle die nähern Umſtände meines Streits mit Herrn von La Harpe wußte, nahm er ein ernſtes Anſehen an und hielt eine ziemlich lange Rede, von welcher ich Ihnen den Sinn ſo viel als möglich, wiederholen will. Es iſt aber ſchade, daß ich die nämlichen Worte beim Aufſchreiben nicht wieder ganz treffen kann, deren ſich mein Oncle bediente.

Ich billige, ſagte er, deine Grundſätze über die Muſik, und ich theile mit dir die Hochſchätzung derſelben des Herrn Gluck, aber ich tadle dich, dich in eine Zänkerei ohne Urſache und ohne Nutzen eingelaſſen zu haben. Du willſt Gluck vertheidigen? und warum vertheidigen gegen Herrn von La Harpe, der ihn auf eine edle Art gelobt hat, der als Mann von Genie ſpricht, der Schöpfer des wahren Syſtems der dramatiſchen Muſik, der Reformator unſers lyriſchen Theaters? Was willſt du mehr? Es iſt wahr, er vermengt ſein Lob mit einigen kritiſchen Bemerkungen, vielleicht zu wenig erwegen; aber dieſe Kritik giebt ſeinem Lobe gerade den Karakter der Unpartheilichkeit.

Was macht es aus, daß er eine Arie ſchwach und gewöhnlich findet, die wir für edel und rührend halten? Die Meinung eines großen geiſtreichen Mannes wirkt zwar oft auf die Meinung, die das Publikum über die Hauptverdienſte eines Künſtlers annimmt; aber die Geſinnung eines ſolchen Mannes über ein einzelnes Muſikſtück, ändert den Eindruck nicht, welchen es auf das Publikum macht.

Wenn man ſchreibt, ſo muß man einen Zweck haben; aber welchen haſt du? Iſt es der, die Nachrichten des Herrn von La Harpe zu verändern? Wenn ſeine Aufſätze aber ſeine Gefühle enthalten, ſo wirſt du ihn doch nicht dahin bringen, ſo zu empfinden wie du; und wenn er gefehlt hat, den Gegenſtand des Streits nicht genug überdacht zu haben, ſo hat er einen zu guten Verſtand, um die Wahrheit nicht von ſich ſelbſt zu finden, wenn er nur will; und wenn er ſie nicht findet, was kann dadurch der Welt für Böſes widerfahren?

Hast du dir vorgenommen, seine Bewundrung für Gluck zu vermehren, so hast du dem Gegenstande geradezu den Rücken zugewendet: denn, wenn er nur so viel Eigenliebe als Geschmack für die Künste und die Wahrheit hat, so wird er heimlich in der Musik dieses Komponisten neue Unvollkommheiten aufsuchen, um seine erste Kritik damit zu bestärken. Hast du dich damit geschmeichelt, alle diejenigen, die offenbar gegen Gluck sind, für deine Meinung zu gewinnen? welch unsinniges Bestreben! Da kennst Du den Partheigeist noch nicht. Er ist der blindeste, der unvernünftigste, der rasendste aller menschlichen Leidenschaften, selbst wenn er keinen geringen Gegenstand vor sich hat. Es ist viel leichter, die verschiedenen Irrthümer des Geistes zu berichtigen, als das Daseyn vorgefaßter Meinungen aufzuheben. Der Partheigeist ist nichts anders als eine natürliche Hartnäckigkeit des Stolzes, erhöht durch jene gefährliche Macht, die den Gesinnungen einer Menge eine außerordentliche Stärke giebt. Du wirst die Freunde der Gesänge so kalt, die Gesellschaften darüber so getheilt finden und den Haß sich entzünden sehen. Das Publikum wird dabei vielleicht gewinnen, denn, die Zänkereien gefallen, und alles, was seine Aufmerksamkeit erregt und seine Neugierde auf einen Gegenstand fesselt, dient zu seiner Aufklärung; aber die Akteurs dieses Streits werden dabei den Anstand, den Frieden und den Vortheil verlieren, den sie durch ihre Einigkeit hätten erhalten können. Und über welchen Gegenstand wolltet ihr euch noch streiten? Ueber denjenigen aller Künste, der gerade am wenigsten geeignet ist, festen Grundsätzen unterworfen zu werden; welchen die Sprache kaum einen Umriß geben kann, dessen Verbindungen unendlich sind und sich nicht ausdrücken lassen; endlich, dessen größte Effekte nicht einmal zur Kunst selbst zu gehören scheinen, sondern alle bekannte Regeln untergraben, aufheben?

Du liebst die Musik; erforsche die Kunst, zu hören, zu vergleichen, die Wirkungen aus ihren Ursachen zu entwikkeln, aber maaße dir niemals an, darüber eine wissenschaft-

liche Sprache zu schreiben. Das, was du darüber schreiben könntest, würde den Künstlern nichts nützen, das Publikum nicht interessiren und für nichts anderes, als für eine Pedanterie der Leute von Geschmack, betrachtet werden.

Es ist nicht deswegen, daß es nicht möglich wäre, auf eine für die Künstler und die Leute von Geschmack zugleich interessante Weise sprechen zu können; aber wo sind die Schriftsteller, die mit der Kenntniß und Praktik, die Kunst der Empfänglichkeit und Wärme der Einbildungskraft, die so nöthig ist, die technischen Theile zu beleben und zu verschönern, verbinden? Ich kenne einen; es ist Herr l'A., A., den ich in frühern Zeiten in den italienischen Concerten gesehen habe, und von welchen ich niemals von den Künsten habe sprechen hören, ohne sie nicht lieb zu gewinnen und ohne daß mir von den, was er sagte, etwas entgangen wäre.

Es findet sich in seinem Briefe über Iphigenia eine Analyse, einige Musikstellen betreffend, die von einer eben so neuen als nützlichen Art für die Fortschritte der Kunst ist. Höre z. B. *) wie er von der Art und Weise spricht, wodurch der Komponist die Klagen, welche die Natur aus dem Grunde des Herzens Agamemnons preßen, anzeigt und ausdrückt. „der seufzende Ton der Oboen, die düstre „Antwort der Bässe, die chromatische Fortschreitung des „Gesanges und der Instrumente, die ihn hin und wieder „begleiten, das harmonische und dazwischen hörbare Murren, das die Zwischenräume der klagenden und eintönigen „Laute der Oboen und Bässe ausfüllt, vereinigt alle Stimmen des Orchesters zu einem Ganzen, ohne die Wirkung „des Dialogs zu schaden.“

Wer ist es, der; nachdem er diese Stelle gelesen hat, nicht mehr ergriffen wäre, als vorher, und der nicht im Stande wäre, sich Rechenschaft von der Wirkung geben zu

---

*) Siehe das Schreiben des Herrn A. an Frau von D., Pag. 25 Zeile 2.

können, die er bei Anhörung dieser schönen Stücke empfin, det? Man hat oft nöthig, vorher unterrichtet zu werden, nicht nur um zu sehen, sondern selbst um zu fühlen.

Der wahre Kenner der Musik ist derjenige, der ein richtiges und gründliches Urtheil mit Wärme ausdrückt. Deswegen gefallen mir die Worte der gefühlvollen Frau, welche schreibt: „Der Gesang Agamemnons hat auf mich „einen Eindruck gemacht, der mir selbst unbekannt war; „drei Mal habe ich eine Bewegung gemacht, ohne mir vor„her erklären zu können, was ich thun wollte; wahrschein„lich geschahe es, um dem unglücklichen Vater zu Hülfe zu kommen. Diese Frau kennt die Musik sicherlich besser, als der größte Theil derjenigen, die immer die leeren Worte der Beweggründe, der Einheit, der Melodie, des Akkompagnements u. s. w. kalt wiederholen und im Munde führen.

Dieser Zug erinnert mich an ein Wort Winkelmanns in seiner Beschreibung des Apolls von Belvedere. „Bei „Ansicht dieses Meisterwerks vergesse ich die ganze Welt, „und ich nehme, ehe ich mich versehe, eine weit edlere „Stellung an, um es mit Würde zu betrachten.“ Dies ist alles, was mir von der Rede meines Oncles noch im Gedächtniß geblieben ist. Es ist zwar keine Unterhaltung, aber ich werde mir zum Gesetz machen, ohne Erlaubniß meines Oncles nichts mehr über die Musik zu schreiben.

Journal von Paris,
den 7. April 1777.

Schreiben des Anonymen von Vaugirard an die Herausgeber des Journals von Paris.

Der Zufall ließ anliegenden, an Sie adressirten Brief in meine Hände fallen. Ich suchte meinen Oncle auf und zeigte ihm dieses schreckliche Papier. Er las es, ohne eine Miene zu verändern. Nun Oncle, sagte ich zu ihm. Nun, Neffe? Die Züchtigung ist etwas roh; aber wer hat dir geheißen, Händel an verdienstvollen Leuten zu suchen, die

dir nichts gethan haben... Aber Herr von La Harpe, den ich nur allein angegriffen habe, hat mir mit mehr Sanftheit und Höflichkeit geantwortet, als dieſer anonyme Schreiber, den ich niemals beleidigt habe.... Der Anonyme hat eine andre Manier, und fordert nur Gerechtigkeit, die rarer iſt als Höflichkeit und mehr gilt.... Aber lieber Oncle, er beſchuldigt mich, daß ich Grieche wäre, und da hat er doch ſehr unrecht,... und weil ich das Unglück gehabt habe zu ſagen, daß die Lehre der muſikaliſchen Poeſie noch nicht erfunden ſey, verlangt er, daß ich ſie erfinden ſoll? Wenn ich nun geſagt hätte, daß das Weltſyſtem noch nicht erfunden wäre, ſo könnte er ja auch verlangen, daß ich es erfände?.. Dies wäre in der That etwas viel .. Man hat mir geſagt, daß das Journal von Paris den Druck dieſes gräßlichen Briefs verweigert habe? ... Ja, es hat ihn verweigert.... In dieſem Falle, erwiederte mein Oncle lebhaft, iſt es nöthig, daß du ihn gleich ſelbſt an die Herausgeber ſchickſt und ſie beſchwörſt, ihn in dem nächſten Blatte einzurücken.... Was, ich ſelbſt ſoll mich der Demüthigung Preis geben?... Thuſt du es nicht, ſo wird man ſagen, daß du die Erſcheinung deſſelben verhindert haſt, und es kann nicht fehlen, daß man dich alsdann der Intoleranz und der Tyrannei beſchuldigt.... Ich werde wenigſtens darauf antworten, Oncle! und dies wird genug ſeyn.... Das iſt's, was ſich nicht thun läßt: wenn dies hinreichend iſt, ſo wird das Publikum für dich antworten. Wenn ich ſage das Publikum, ſo verſtehe ich diejenigen darunter, die ſich über dieſe Bagatelle freuen, denn jeder Gegenſtand hat ſein Publikum.... Aber wenn die Beredſamkeit meines Gegners den Leſer beſticht?... Ich habe nicht geſehen, daß dieſer Kritik der Stempel der Beredſamkeit ſo ſtark aufgedrückt wäre, aber wenn es der Fall wäre, ſo würde es dir die Unbeſtändigkeit der Meinung und die Eitelkeit der Ehre lehren.... Sie machen ſich über mich luſtig, Oncle; aber, wie könnte ich nach einem ſolchen Falle das Kaffehaus zum rothen Kreuze wieder betreten, wo man mich umringt, wenn ich

eintrete und von mir alles anhört, was ich will, seitdem man mich unter den Namen des Anonymen von Vaugirard kennt?.. Gut, mein Kind! du würdest deinen alten Platz einnehmen, du würdest weniger sprechen und mehr hören; würdest dabei gewinnen. Traue nur meiner Freundschaft und meiner Erfahrung; laß die Kritik auf der Stelle drucken und sage Niemand etwas davon.... Das Opfer ist peinlich, aber was will ich gegen meinen Oncle machen! Ich bitte daher, meine Herren, wenn ich einiges Recht auf ihre Güte habe, diesen Brief ohne Abänderung einer Sylbe abdrucken zu lassen; ich will den Kelch trinken!

Ich habe die Ehre zu sein ꝛc.

Meine Herren!

Weil alle Welt sich anmaßt, Ihnen zu schreiben, und Sie die Gefälligkeit haben, alles anzuhören, nehme ich mir die Freiheit, Ihnen auch einige Widerlegungen, den Gegenstand des Briefs über die Musik, in No. 67 betreffend, mitzutheilen. Wenn der einfache und bescheidene Ton, mit welchem der Verfasser auftritt, lustig ist (um mich seiner Redensarten zu bedienen), so ist doch die Manier, mit welcher er die eben so anständigen als klugen Bemerkungen, die man in dem Journale für Literatur liest, anfängt, noch weit lustiger. Nach einem kleinen vorausgeschickten Complimente gegen Herrn von La Harpe; das gewöhnliche Zeichen einer Attake, fängt er an: daß es eine Kritik über die Musik der Iphigenia zu machen giebt. Die Ohren öffnen sich, die Aufmerksamkeit erhebt sich, und man erwartet, daß er zum wenigsten die Kritik anzeigen wird; nein, keinesweges, es ist ihm hinlänglich, stolz damit anzuheben, daß es die nicht sind, die Herr von La Harpe gemacht oder wiederholt hat, und damit ist er fertig. Es scheint, als liebe der anonyme Gegner diese Figur sehr, und in Wahrheit, es ist die bequemste von allen und diejenige, die sich

am beſten für ſolche ſchickt, die nichts weiter wiſſen, als: er ſagt ꝛc.

Wir ſind weit entfernt zu behaupten, daß der Verfaſſer in dieſem Falle iſt, wahrſcheinlich unterſucht er jetzt das Gegentheil, und wenn ſein Stillſchweigen ſchon von Verſtand und Feinheit zeigt, ſo wird man ſehen, daß er ſich beſſer vertheidigen wird, wenn er ſeine Manier zu ſprechen nur erſt heraus hat.

Um kurz zu ſein, wollen wir nur zwei oder drei Reflexionen von dem Herausgeber des Journals nehmen, und wir werden ſehen, wie der Meiſter ſie behandelt Seine Antworten, die faſt alle in dem nämlichen Tone und mit der nämlichen Kraft geſchrieben ſind, werden hinreichend ſein, eine deutliche Idee ſeiner Kritiken zu gewähren. Der Journaliſt ſagt: es iſt keinesweges der Würde zweier Helden angemeſſen, daß ſie beide zuſammen ſprechen. Der Verbeſſerer ſagt: durch dieſen einzigen Federſtrich wird man drei Theile der Duets aller Opern in der Welt fallen ſehen. Wenn ſich dies wirklich zutrüge, ſo wäre es vielleicht auch kein ſo großes Unglück, weil man hundert Mal bemerken kann, daß die drei Theile der Duets geradezu der Natur und der Handlung entgegen ſind, und ſich beſſer in ein Concert als in die Oper ſchicken. Unſer Mentor wird doch zugeſtehen, daß das Duet Agamemnons immerhin übel angebracht ſein könnte, ohne dasjenige von Peter le Roux lächerlich zu machen. Wenn ich den Herrn von La Harpe nur ganz einfach antwortete, (fügt der Verbeſſerer hinzu), daß ſie nicht zuſammen ſprechen, ſondern zuſammen ſingen, ſo bin ich überzeugt, daß er mir Recht gäbe und ſeine Phraſe zurücknähme. Dies iſt wahrlich ſehr fein und tief durchdacht; aber da wir davon keine deutliche und beſtimmte Idee haben, ſo bitten wir Herrn von La Harpe, ſeinen Ausſpruch nicht zurück zu nehmen, uns aber den ſeines Gegners gefälligſt zu erklären, wenn es nämlich gleich viel iſt, ihn zu überreden wie man will.

„Dieſem Anfalle von Drohungen und Geſchrei fehlt das Edle“ ... und noch mehr das Wahrſcheinliche, hätte

Herr von La Harpe dazuſetzen können; es iſt wahr, daß ſich die Helden in der Iliade, wo alles davon wimmelt, öfters nicht beſſer als unſre Pflaſtertreter und Fiſchweiber behandeln, aber es würde wenig Bekanntſchaft mit dem Inhalte verrathen, wenn man dieſe Artigkeiten als die ſchönſten und edelſten Stellen des Gedichts citiren wollte. Sonſt müſſen wir beſcheiden mit der Dame, von welcher das Wort ſo bekannt iſt, geſtehen, daß wir keine Griechen ſind; und troz der Mühe, die ſich der Verfaſſer des Briefs giebt, einer zu ſcheinen, und ohngeachtet ſeiner gelehrten Abhandlung, ſo glauben wir doch, daß er nichts weiter iſt, als ein guter Franzoſe aus dem achtzehnten Jahrhundert, der nicht wie Ajax und andre ſeines Gelichters erzogen iſt.

„Achill und Agamemnon können ſich in Muſik nicht ſtreiten," ſagt der Journaliſt. Der Correktor antwortet darauf: weder in franzöſiſchen Verſen noch ſonſt in etwas. Ein ſchöner Schluß! Es iſt wahr, daß eine ähnliche Scene auf das Theater zu bringen, ſehr ſchwer und ſehr zart zu behandeln ſein würde, und man müßte, um ſo etwas mit gutem Erfolge zu unternehmen, nicht weniger Genie beſitzen als Racine. Auch iſt es vielleicht die, wo der Stempel dieſes großen Mannes ſich am ſtärkſten ausgedrückt hat.

Wir wollen uns nicht auf den Ausdruck: der Kinderei, einlaſſen, ob er den Anonymen erlaubt war, weil wir mit chriſtlicher Geſinnung vorausſetzen, daß er den Kopf noch voll von ſeiner Iliade hatte und ſich in dieſem Augenblicke einbildete, er ſei einer der Helden Homers, mit welchen wir viel Nachſicht haben und wenn es auch nur Helden in der Idee wären.

„Die Wirkung dieſer Geſangs-Scene, ſagt der Jour„naliſt, ſteht weit unter der Deklamations-Scene." Dieſer Meinung, die ſo allgemein zu ſeyn ſcheint, kann ich nicht unbedingt beipflichten, weil ſie von einem beſondern Geſchmacke und von der Art, wie jeder Einzelne empfindet, abhängt. Aber es iſt leicht, was man davon zu halten hat, wenn man die Scene nach und nach in der Oper und in

der Komödie sieht. Diese Idee ist so einfach, daß sie der ganzen Welt einfallen muß, und ich zweifle nicht, daß sie Herr von La Harpe nicht auch gehabt haben sollte, denn jedes Kind würde darauf fallen. Aber die, die unser Mann hat, ist sehr gesucht und nicht leicht zu errathen. Er will, daß man die Tragödie durch Opern-Akteurs deklamiren, und darauf die Oper durch die Akteurs der Komödie singen lassen soll. Er glaubt, nur versichern zu dürfen, daß diese Idee richtig ist; ich aber glaube, daß sie wenigstens neu ist.

Dies ist schon mehr als nöthig ist, den Herrn von La Harpe zu rächen, und selbst mehr als wir geglaubt haben; um die armen Liebhaber der Musik ein wenig zu trösten, die einen Geschmack zu haben befürchten, und gern davon sprechen, was ihnen mehr oder weniger Vergnügen macht, ohne davon eine deutliche und richtige Idee zu haben, oder was kurz darauf gesagt ist, ohne einen Gemeinsinn zu haben. Es ist z. B. klar, daß Herr von La Harpe nur ein Musik-Liebhaber ist und doch ist er strenge behandelt worden. Aber das arme Publikum, was man bisher zum Narren gehabt hat, es für den besten Richter anzuerkennen, und was noch nicht einmal die Elementar-Begriffe der musikalischen Poesie kennt, in welche Klasse soll man es setzen? Unser Aristarch sagt endlich: „Der Au„genblick ist aber gekommen, wo sie erscheinen wird!“ (nämlich: die Lehre der musikalischen Poesie). Giebt die prophetische Ausrufung, mit welche er seinen Brief so glücklich schließt, nicht Veranlassung zu glauben, daß der anonyme Autor dieses Werk auf eine geschickte Art ankündigt, an welchen er ohne Zweifel arbeitet, und in welchen man tiefe und erleuchtete Ideen finden wird, die er von der Musik zu haben versichert und nur befürchtet, sie in einem fliegenden Blatte nicht gehörig gewürdigt zu sehen? Welche Verbindlichkeit wird man ihm nicht schuldig werden, wenn diese Lehre der musikalischen Poesie, wie es nicht fehlen kann, erscheint, und wahrscheinlich in Versen und Gesängen geschrieben ist, und wenn sie uns solche gute Musik verschafft, wie andre Lehren der Poesie uns gute Gedichte

verſchafft haben? Man wird nachher das Vergnügen haben, und zwar das vollkommenſte, wenn ein jeder, das Buch in der Hand; und ohne Raiſon anzunehmen, wie man es bis jetzt gethan hat, alles analyſiren kann, was ihm nicht verſtändlich iſt.

Ich befürchte zwar, meine Herren, daß die Länge dieſes Briefs Sie verhindern möchte, ihn in Ihrem Journale aufzunehmen, ob ich es ſchon von Ihrer Billigkeit erwarten kann; da es aber nur für dieſes Mal iſt, ſo bitte ich, lieber einige andre Anoncen, die den Verkauf des Heues, Strohs, der Paſteten ꝛc. betreffen, auf einen Tag warten zu laſſen.

Journal von Paris,
den 14. April 1777.

Verſuch über die Revolution der Muſik in Frankreich.

Die ſeit einiger Zeit erhobene Frage über die neue Gattung der Theater-Muſik, ob ſie ſich in Frankreich begründen dürfte, wird nicht eher zu entſcheiden ſein, als bis der Geſchmack der Nation, der ſich aus der Erfahrung aufklärt und bildet, in dieſer Kunſt, die für ſie noch neu iſt, das erſt wird geleiſtet haben, was die Poeſie leiſtete, das heißt: bis man aus den Vergleichungen und Erfahrungen den feſten Punkt des Schönen gefunden haben wird. Bis dahin werden wir immer nur eine ſeichte und verworrene Meinung von den haben, was unſerer Muſik in Betreff des ihr zukommenden Charakters und der Schönheiten, deren ſie fähig iſt, noch fehlt. Der wahre Zuſtand unſers Geſchmacks muß alſo jetzt ſein: der Zweifel, die Ungewißheit, die Prüfung und ein weiſes Mißtrauen gegen die Täuſchung des Geiſtes, des Syſtems und die Verführung der Neuheit. Wir müſſen uns nun zurückrufen, mit welcher Langſamkeit und nach wie viel Mühſeligkeiten die wahre

und richtige Idee des Schönen aller Künste unter uns aufgestellt ist; und daß uns diese Lehre dazu dienen soll, das vergessen zu sehen, wovon wir noch keinen Begriff haben.

Wenn man glauben müßte, Jodele, Theophile und ihre Bewunderer hätten die Muster der schönsten Tragödie gegeben; wenn man glauben müßte, die Erscheinungen Desmarets und seiner Genossen machten das schönste der Komödie aus, wie sehr würde man über den Beifall staunen, den sie zu ihrer Zeit erhielten, wenn man sich die Erscheinung des Corneille und Moliere denkt! Wie würden die Bewunderer des Jodele haben erröthen müssen, wenn sie Racine gehört hätten.

So berichtigt sich der Geschmack nach dem Maaße, wie ihn die Kunst erhellet, die ihm von einem Zeitalter zum andern die besten Muster als Gegenstände der Vergleichung liefert. Nichts bezeichnet die Kindheit des menschlichen Geistes mehr, als die Eitelkeit, die ein Zeitalter überredet, daß die Grenzen des Möglichen erreicht und außer denselben nichts mehr sei, was zu wissen nöthig wäre *).

In den Künsten wie in den Wissenschaften, und in Hinsicht sowohl des Schönen als des Wahren, muß man die Zeit walten lassen **). Aber man ist gedrängt zu genießen, wie man gedrängt ist zu erkennen: daß die Urtheile von dem Geschmacke und dem Verstande abhängen. Es würde schrecklich gewesen seyn, wenn man den Bewunderern des Jodele und Theophile gesagt hätte: erwartet

---

*) Wir können mithin auch zu den Bewunderern des Racine, Moliere, Voltaire ꝛc. sagen, was macht ihr, wie könnt ihr so unsinnig sein? Wer hat euch denn gesagt, daß sie den höchsten Punkt des Schönen erreicht haben: vernehmt, daß ihr euch schon in Vergleichungen erschöpft habt und daß man euch beweißt, daß ihr die Grenzen des Möglichen noch nicht berührt.

**) Dies ist nur in Betreff der Wissenschaften wahr; diese haben sich seit dem Zeitalter Alexanders vervollkommt, aber die Künste?

doch das Vergnügen, gerührt zu werden, bis ſich die Kunſt zu vervollkommnen anfängt. Sie würden geantwortet haben: das was uns ſchön ſcheint, iſt für uns wirklich ſchön. Laßt uns lieber das genießen was wir haben: ihr macht uns weniger glücklich, wenn ihr es uns ſchwer macht.

Alſo, als die Franzoſen keine andre Muſik hatten, als die elegante aber eintönige Deklamation des Lulli und die einfachen und leichten Arien, die ſie ihren Scenen einverleibten, ſo liebten ſie ihre Muſik und mußten ſie lieben, denn die Kunſt und der Geſchmack ſtanden auf einer und derſelben Stufe. Rameau kam, ihnen zu lehren, daß man weit größere Effekte aus der Harmonie ziehen könnte. Seine Muſik ſchien ihnen wild, weil ſie gelehrter war als die des Lulli, weniger leicht und weniger dem Charakter der Sprache angemeſſen, indeſſen gewöhnten ſie ſich doch daran; und da ſie mehr Kraft, mehr Reichthum und weniger Monotonie hatte, ſo wurden ſie leidenſchaftlich dafür. Rameau hatte die Deklamationsweiſe Lulli's angenommen, aber die eiteln Verzierungen, womit ſie überladen war, noch mehr vermehrt. Er hätte Unrecht gehabt, ihr nicht die erſte Einfachheit gegeben zu haben; aber er unterſtützte ſie durch eine mehr energiſche Harmonie; er gab in den Monologen des Dardanus und Caſtor die Idee eines pathetiſchen Recitativs zu erkennen; er näherte ſich den Ausdrükken der Tragödie mehr als Lulli, er ſchuf erhabne Chöre; er entfaltete in ſeinen Tänzen die ganze Fruchtbarkeit eines ſchöpferiſchen Genies; und durch die unerſchöpfliche Verſchiedenheit der Charaktere, die ſie auszeichnen, durch die glückliche Wahl der Stellen; der Bewegungen, die ſie beleben; durch die Vermiſchung und die Sprache der Inſtrumente, die er anwendete, hat er ſich in dieſem Genre einen Ruhm erworben, den man niemals zu verlöſchen im Stande ſein wird.

Gegen die Zeit ſeiner Abnahme und als ſich die lyriſche Scene von ihrem gänzlichen Falle durch ſein Genie wieder gehoben hatte, kamen einige aus Italien entwiſchte Bouffons und ließen den Franzoſen eine belebte und piquante

Muſik

Muſik hören, voll von Geiſt und Luſtigkeit, in welcher alle Feinheiten des Ausdrucks gefühlt wurden, worinnen die Kunſt mit den Schwierigkeiten ſpielte *), die Anſtrengung mit der Anmuth, die Präziſion der Bewegung mit der Elegang der Formen, und der Reiz der Melodie mit dem Zauber der Akkorde.

Von dieſem Augenblicke an wurden die Franzoſen gewahr, daß ihrer Vokal-Muſik noch etwas fehlte. Aus der Muſik des Pergoleſe lernten ſie die Wirkungen der Taktglieder und des Zeitmaaßes **), die Abſtufungen des Hell-Dunkels ***), die Einſicht der Muſter, das Enſemble und die Einheit des Akkompagnements mit der Melodie, das große Geheimniß der Conſtruktion des muſikaliſchen Periodenbaues, kennen ****).

Die franzöſiſche Vokalmuſik fing von dieſer Zeit an, uns ohne Geiſt, ohne Charakter und ohne Farben zu erſcheinen.

---

*) Der Autor hat ohne Zweifel ſagen wollen, worinnen der Künſtler mit den Schwierigkeiten der Kunſt ſpielte ꝛc. Aber wer ſind denn die großen Künſtler, die mit den Schwierigkeiten ihrer Kunſt ſpielten? Es ſind ſicher, weder Michel-Angelo, noch Raphael, noch Dominichino, noch Pouſſin, noch Le Sueur ꝛc. Man lobte Cariſſimi wegen der Leichtigkeit ſeines Geſanges als einen berühmten Komponiſten. O quanto facile, quanto è difficile! antwortete er.

**) Schon vor Pergoleſe hatte man die Arien in verſchiedenen Taktmaaßen ausgeübt! Der Autor hätte ſagen ſollen, daß Pergoleſe ihnen gelehrt habe, daß man die Worte belebtern, deutlichern und beſtändigern Bewegungen *) unterwerfen könne.

*) Die Behauptung des Autors und die Note des Redakteurs haben gleiches Schickſal. Sie haben ſich beide nicht deutlich ausgedrückt, und man kann nur vermuthen, was ſie haben ſagen wollen. Der Ueberſetzer.

***) Die Abſtufungen des Halb-Dunkels!

****) Wir haben noch keine Menuet gehört, worinnen dieſes große Geheimniß nicht anzutreffen wäre.

Aber man behielt die Gewohnheit bei, oder vielmehr das Vorurtheil, denn man war überzeugt, daß unsre Musik weder der Taktglieder noch der Biegungen den italienischen Musik *) fähig sei. Man benahm sich mit einem ernstlichen Hasse gegen die Neuerer, und dies war nicht ohne einige Ursache. Die Kunst, zu genießen, erzeugt das allgemeine Verlangen nach den Mitteln **). Unglücklich ist das Jahrhundert, in welchen die Aufklärung den Kräften und Talenten zu weit vorangeht! Es erzeugt nichts als Beschwerde, peinliche Gefühle, Dürftigkeit und Mangel an den Nothdürftigsten.

Ueberzeugt, daß die Schönheiten der italienischen Musik in der französischen Sprache nicht erreicht werden konnten, mußte man natürlich eine Abneigung für die einzige Musik finden, die man uns gab ***); man sah daher alsbald die Anhänger Lulli's und Rameau's, die vorher Feinde waren, sich mit aller Macht zur Vertheidigung ihres Centralpunkts vereinigen. Es war nichts lustiger, als die Conföderation der zweierlei französischen Musiken **** zu sehen, die seit zwanzig Jahren sich feindlich entgegen standen und nun auf einmal vereinigten, um sich dem Einfalle einer

---

*) Man ist vor und nachher überzeugt gewesen, daß die Harmonie und der Accent der französischen Sprache, diesen Eigenschaften der italienischen Sprache ganz gleich kommen.

**) Eine neue, tiefe und zierlich ausgedrückte Bemerkung, die wohl [illegible]eignet ist, nachfolgenden Bannfluch der Redekunst: malheur [illegible] siecle etc. zu rechtfertigen.

***) Es war zwar nichts in diesem Redetheile, was die Regeln der Grammatik verletzt, aber es ist eine andre Sache, gut zu sprechen und eine andre Sache, grammatikalisch zu sprechen. Quintilian sagt: aliud est Grammatice, aliud latine loqui.

****) Es giebt noch etwas lustigeres, und das ist der Irrthum des Autors; denn die Musik von Lulli und die von Rameau ist eben so wenig zweierlei Musik, als der Styl Voltairs und der des Autors zweierlei Sprachen angehört.

fremden Musik entgegen zu sehen; und es ist wahr, daß man seit dieser Zeit keine dieser zwei französischen Musiken vor der andern ausgezeichnet hat, und daß sie zusammen bis zur Verzweiflung gefochten haben, um das allgemeine Heil ihrer Musik zu retten.

Während dessen machte man auf einem andern Theater glückliche Versuche, eine Umwälzung herbeizuführen. Ein schwacher Componist; aber correkt in seiner Schreibart, Duni, ganz Italiener, zeigte: daß man, ohne die Prosodie zu verändern, sie ebenfalls zu der Präzision des Takt- und Zeitmaaßes führen könnte; Philidor und Monsini, der eine durch seine künstliche Harmonie und die gewagte Modulation, der andre durch die Anmuth des leichten natürlichen Gesanges bekannt, hatten den Kreis, worinnen sich Duni bewegte, noch mehr erweitert.

Gretry, von einer lebhaften und großen Einbildungskraft, einem vortrefflichen Geschmacke, einer Zartheit, einer Richtigkeit des Begriffs, auf gleiche Weise mit einer Empfänglichkeit der Seele und einem durchdringenden Verstande begabt, zeigte den Ungläubigen, daß unsre Sprache zum Ausdrucke aller Charakter, aller Abstufungen des musikalischen Ausdrucks fähig wäre, daß sie sich sehr schicklich zu allen Biegungen der Melodie, zu aller Abwechselung des Auf- und Niederschlags und nicht nur zu den Feinheiten eines edel Komischen, sondern auch zu den kräftigsten Zügen eines leidenschaftlichen Gefühls, hergäbe.

Das Vorurtheil was bis dahin in die Flucht geschlagen war, indem es die komische Oper der italienischen Musik überließ und sich nur darauf beschränkte, ihr den Zutritt des heroischen Theaters zu untersagen, sahe sich alsdann zu einer Absonderung gezwungen. Die Anhänger der alten Musik wußten nicht mehr, was sie denen antworten sollten, die als Beispiele des pathetisch Edeln ihnen die erste Arie und das Duet aus Sylvain, die Arie aus Tom-Jones (amour, quelle est donc la puissance), das Trio in Zemire und Azor und eine Menge Arien vom schönsten Charakter anführten. Man kam dahin überein, daß es angenehm sein

würde, durch die Stücke dieser neuen Gattung, das lyrische Theater belebt, verändert und verschönert zu sehen; ja man hatte schon selbst einige Versuche gemacht, sie einzuführen, und der Beifall der Ernelinde zeigte dieser Veränderung ein günstiges Publikum an.

Dies geschahe zu einer Zeit, wo in Deutschland ein berühmter Componist auftrat, der; durch einen Dichter unterstützt, welcher in das Studium unsers Theaters ganz versunken war, wie man sagt, dem italienischen Theater die Form der französischen Oper gegeben hatte; der den Inhalt seiner Stücke aus der Mythologie nahm, Gebrauch von dem Wunderbaren machte, und dem Interesse annoch die Pracht für das Auge und die Annehmlichkeit der Feste beifügte.

Diese neue Gattung hatte schon in Wien den brillantesten Beifall gehabt, man sagt sogar, daß er in Italien und England glücklich gewesen wäre *); und in der That, obschon die Oper Orpheus von Gluck, des Gesanges zu sehr beraubt geschienen hatte, und er deshalb den Theatern zu Neapel, Florenz und London neue Arien, die nicht von ihm waren, hatte einlegen müssen **), obschon das Duet im dritten Akte, das wir so sehr applaudirt haben, nicht überall gefallen hat, und er es ändern mußte ***), so ist es

*) Und man hat sehr wahr gesprochen: die Oper Orpheus ist in Parma 27 mal hinter einander mit Beifall gegeben worden, wohin die Heirath des Infanten damals ganz Italien gezogen hatte.

**) Dies geschahe einzig, um der Oper Orpheus die gewöhnliche Dauer der italienischen Oper zu geben, daß man diesen Klingklang der Arien dem Golde dieser Musik zusetzte.

***) Wenn diese Anekdote wahr ist, so kann man sie derjenigen an die Seite setzen, die man sich erzählt: daß man in Neapel den Gemählden des Dominichino, des Mahlers der Seelen-Bewegungen, die eines andern weit geringern Mahlers unterschob.

doch nicht weniger wahr, daß die Form dieses mehr belebten, mehr dekorirten Stücks, Aufsehen erregt hatte, selbst *in Italien. Alceste hatte nicht überall das nämliche Glück* *), wahrscheinlich wegen ihrer immerwährenden Traurigkeit und Monotonie, aber in Deutschland wurde sie als das vorzüglichste Werk des Pathetischen betrachtet. Das neue Sujet, was Gluck gewählt hatte, war ihm noch günstiger. Als ein gewandter Mann hatte er zu seinem Auftritte auf den französischen lyrischen Theater, die Iphigenia von Racine gewählt, das durch seinen Inhalt interessanteste Trauerspiel, das herrlichste durch seine Pracht, das reichste an Situationen und vorzüglich an großen Charaktern, was man seit Euripides auf keinem Theater der Welt gesehen hatte. Das Sujet, obgleich von der vortrefflichen Sprache des Racine, von der Harmonie seiner Verse, von dem Colorit der Gemählde, und dem Reichthume seiner einzelnen Theile, entblößt, behielt immer noch so viel von seinen unzerstörbaren Schönheiten, um als Gegenstand der prächtigsten Oper betrachtet werden zu können. Der Aufwand und die Freiheit des lyrischen Theaters konnte die Verbindung der Gefühle und Gedanken durch Gemälde ersetzen, die das Auge ansprachen; und die in drei Akte zusammen gezogene Handlung war nichts als eine Kette schöner Situationen, in welchen die Pantomine schon allein hinreichend war, dem Ganzen Leben geben zu können.

Daß die Musik einer solchen Oper einen Charakter hatte, worinnen sich der übertriebene Ausdruck **) gut anwenden ließ, war genug für den großen Haufen: man war sicher, daß ein Volk, was noch nicht an den Reiz der Me-

---

*) Alceste ist seitdem in Bologna, wo man mehr Kosten als auf irgend eine andre italienische Oper, darauf verwendet hat, mit viel Beifall gegeben worden.

**) Ein übertriebener Ausdruck in der Rolle der Iphigenia!

lodie gewöhnt war, den Gesang in den starken Situationen nicht so strenge richten würde.

Iphigenia, Orpheus und selbst Alceste von Gluck hätten daher auf jedem andern Theater Glück gemacht, wo man nichts besseres kannte *). Man hat gesehen, daß er mit seiner Oper: die belagerte Cythere, worinnen die Kraft der Handlung nicht unterhalten ist, durchfiel. Seine Armide, die, wie er selbst schrieb, einen wollüstigen Eindruck machen sollte, zeigt, wie er zu sagen beliebt, ein angenehmes Colorit und einen wollüstigen Pinsel **); aber er hat ihn bei Stellen angewendet, die nur einen kräftigen Ausdruck erforderten; sein Styl, ohngeachtet der Wildheit, die ihm die Italiener vorwarfen, ist hinreichend, uns zu rühren, weil es nicht die Eleganz, sondern die Kraft ist, die man fordert; und wir haben unter einer großen Menge von Tragödien, Exempel: wo die Verse in Momenten, wo die Seele sich dem Interesse der Handlung hingiebt, keinen lebhaften Eindruck zulassen.

Wenn Gluck das an der Medea thäte, was er an Iphigenia gethan hat, so würde er den nämlichen Vortheil haben; in der Andromache und Semiramis würde er durch das Genie des Dichters noch mehr unterstützt werden; kurz, in allen solchen Stücken, wo wüthende Leidenschaften, als: der Schmerz, der Schrecken, die Gewissensbisse, die Eifersucht, die Rache, die Natur und das Blut, das Zerreißen des Herzens eines Vaters und einer Mutter, die nichts als Geschrei, Klagen, Schluchzen, Entsetzen fordern, auszudrücken wären, würde die Energie seines Orchesters das

*) Orpheus und Alceste von Gluck würden überall das nämliche Glück gemacht haben, wo die Opern von Jomelli, Sacchini, Piccini ꝛc. bekannt waren, und selbst da, wo man keine andern kannte.

**) Die Armide erschien, und der Eindruck auf das Publikum hat den Autor auf eine Art davon unterrichtet, die ihm keinen Zweifel mehr übrig läßt.

Pathetiſche der Stimme noch durchdringender machen; und ſeine Muſik, wenn ſie nur unſre alte franzöſiſche Muſik *), verſtärkt durch das Accompagnement des italieniſchen Kirchengeſanges, wäre; wodurch ſie ſich einer ſtarken und raſchen Handlung anſchließt, wenn man ſie mit Nachdruck und Feuer behandelt, würde man ſchon dramatiſch finden.

Das ſind die Verdienſte, die man dieſen Componiſten um ein ſchwaches Theater, woraus die Langeweile alles verjagte, zu verdanken hat. Er hat daher wohl keine groſſe Anſtrengung nöthig gehabt, den Geſchmack und die Ideen einer eiteln und gebildeten Nation zu verbeſſern, wie ſeine Anhänger ſagen. Dieſe Nation verlangte weiter nichts, als eine weniger monotoniſche und ſchleppende Muſik, als die ihrer Opern-Muſik; die nicht gerade ſchwer zu ſein brauchte, wie ſie es auch nicht geweſen iſt. Aber es gab unter der Menge feinere Kenner, deren Ohren an die italieniſche Muſik gewöhnt waren, und dieſe wollten die Muſik Glucks nicht loben: es ſind die Bewunderer einer Pergoleſe, Buranello, Jomelli ꝛc., die die Freunde Glucks für Feinde des Talents **) halten. Wir wollen uns übrigens nicht bei Worten aufhalten, ſondern zur Unterſuchung der Wahrheit der Sache ſchreiten.

Glauben wir die vortreffliche Muſik dadurch zu beſitzen, daß wir ein rauſchendes und ſchmachtendes Or[illegible]

---

*) Alſo, eine Muſik, die den Schmerz, den Schreck die Eiferſucht, die Gewiſſensbiſſe, die Rache ausdrückte und noch außerdem durch ein energiſches und leidenſchaftliches Orcheſter verſtärkt würde, wäre nur Muſik, aufs höchſte nur unſre alte franzöſiſche Muſik, durch die Harmonie der Orgelpfeife unterſtützt! Welch ein ſchrecklicher Raiſonneur und feiner Kenner iſt der Verfaſſer dieſes Aufſatzes!

**) Die Freunde Glucks bewundern die Talente eines Pergoleſe, Buranello, Jomelli, Piccini ꝛc., aber ſie bedauern nur den Mißbrauch, den man davon nur zu oft gemacht hat; endlich machen ſie einen unendlichen Unterſchied zwiſchen dem Talente und dem Genie.

haben [illegible] Töne hören, die das Ohr zerreißen? Soll die Oper von den Reizen der Melodie entblößt sein? Und der Gesang, der das Vergnügen für ganz Europa gewährt, soll er für uns keinen Werth haben *)? Das ist es, was zu entscheiden ist, und es wäre vernünftig, sich nur auf die Erfahrung zu berufen. Aber dies ist es gerade, was die Anhänger Glücks nicht wünschen. Man würde sagen, daß sie Furcht hätten, wir möchten nicht zu viel Vergnügen haben, oder daß andre Componisten sich nicht vereinigten, uns zu gefallen. Sie haben sagen hören, daß einer der berühmtesten italienischen Componisten die Meisterstücke Quinaults in Musik setzt; sie vermuthen mit Schrecken, daß; wenn Piccini Beifall hat, daß seine Schüler und Nacheiferer, Sacchini und Traietta, sogleich bei der Hand sein würden, hierher zu kommen und, auf den Beifall einer aufgeklärten und empfänglichen Nation eifersüchtig, in die nämliche Carriere einzutreten. Hernach, wenn zum Unglück dieser melodische Gesang, der uns in den Concerten entzückt, auch in der Oper Beifall erhält; wenn sich unsre Ohren an eine leichte und natürliche Modulation, an eine eben so mächtige als sanfte Harmonie, an Ausdrücke, die nicht der physische Schmerz auspreßt, sondern die Sprache der Seele, an den so eleganten als richtigen musikalischen Periodenbau, von welchen die Italiener das Geheimniß besitzen, gewöhnen, so scheint alles für sie verloren zu sein.

Man beeilt sich, uns gegen diese Verführung zu verwahren; in den Journalen, in den Zeitungen, in den Abendblättern hört man nicht auf, gegen die italienische Musik zu deklamiren und die von Gluck mit der nämlichen Tiefe auszulegen, wie die Offenbarung St. Johannes, und zu verstehen zu geben, daß diese erneuerte griechische Musik

---

*) Der Gesang könnte also auch ein Vergnügen für die Anhänger Glucks sein, aber nur in den Concerten, nicht auf dem Theater, wo er alle Regeln verletzt!

die einzige ausdrucksvolle dramatische sei. Man möchte uns gern überreden, wenn es nur möglich wäre, niemals eine andre zu hören, und uns verpflichten, dem Beispiele Ulyßes zu folgen, um uns von dem Gesange der Sirenen zu verwahren. Dies würde auch ohne Zweifel ein sicheres Mittel sein, dem Herrn Gluck das Reich zu sichern, was er ihren Wunsche gemäß fortdauernd beherrschen soll; aber das Interesse seiner Ehre ist vielleicht nicht das unsrige, die wir das Vergnügen suchen; es ist vielleicht nicht wahr, daß er der einzige Componist in Europa ist, der die Leidenschaften auszudrücken trachtet; es ist vielleicht nicht wahr, wie man uns gern überzeugen möchte, daß die Härte, die Strenge *), eine wesentliche Eigenschaft des Styls der

*) Wenn man die letzten Hefte der Akademie der schönen Wissenschaften durchblättert, so findet man in einer Abhandlung des Abts Arnaud über die griechische Prosa folgendes: Cicero sagt: „Die Periode hat eine unendliche Annehmlichkeit, aber es „herrscht darinnen etwas gezwungenes und gesuchtes, was keinen andern Gebrauch davon erlaubt, als in Versammlungen „und Schulen; großen Bewegungen der Seele würde sie nicht „zusagen. Die Sprache der Leidenschaften ist zu grausam, als „daß sie eine symetrische Ordnung zuließe.“ Hier folgt noch eine Stelle aus dem Gespräche, die der Abt Auger seiner Uebersetzung des Socrates vorgesetzt hat und die den neuen italienischen Componisten gänzlich zuzusagen scheint:

„Der Ausdruck des Socrates belebt sich selten, steigt und „fällt, er schleppt sich vielmehr oder schreitet mit einer zu großen Langsamkeit fort; er ist abwechselnd und prächtig, aber oft „nicht genug einfach und natürlich. Aber was die Harmonie „und den Vortrag verwirren kann, verwirft Socrates; vor allen „trachtet er darnach, seine Redensart von Zeit zu Zeit umzukehren und ihr eine wohlklingende und schließende Rundung zu „geben; daher würden seine Reden; die so schön für den Leser, „so brauchbar in Versammlungen und zu ceremonieusen Zubereitungen sind, zu verwickelten gerichtlichen Verhandlungen „nicht taugen. Die Tribune und das Gericht erfordern Heftigkeit, Leidenschaften und Bewegungen, die sich mit einer symetrischen Ordnung der Periode nicht vertragen ꝛc.“

guten Muſik iſt; es iſt vielleicht nicht wahr, daß der abgebrochene, nicht vollkommen ausgedrückte Geſang ſchöner und rührender ſei, als die Einheit, die Rundung, die Stärke und Schwäche. Man verſichert es uns; aber die Urſachen, die man angiebt, ſind nicht klar und können nicht gründlich ſeyn.

Man ſagt uns z. B. für das Theater gehörte eine nicht ſangbare Muſik *), das heißt: die ſich jeder Art des Muſters und der periodiſchen Form entzieht; die um ſo natürlicher und leidenſchaftlicher iſt, je abgebrochener die Bewegungen, je erzwungener die Gedanken, je zerſtreuter und ohne Zuſammenhang die Sylben oder Taktheile ſind.

Dieſes kann der Fall ſein; aber wenn wir einen, der Comödien in Proſe macht; der die harmoniſchen Verſe Virgils, Racine's, Voltaire's aber mit Verachtung behandelt, ſagen hören: „Mußten es ſchöne Verſe ſein, was Dido, „Hermione und Oroomen ſagen ſollten? Wenn ich wollte, „ſo könnte ich euch von dieſer Eleganz, dieſen fließenden „und leichten Style, dieſer melodiſchen Sprache, Gebrauch „machen, allein dieſe Künſte taugen zu nichts weiter, als „daß ſie die Natur verändern und ſchwächen. Hört meine „Proſa an: ſie iſt ungebildet, unordentlich, voll Strenge „und Rohheit, aber ſie iſt wahrer und der Natur ähnlicher;" würde ein ſolcher Menſch nicht eben ſo ſehr Recht haben als die Proſateurs **) der Muſik? und würde man

---

*) Wer iſt es, der dieſe Sottiſe geſagt hat? gewiß keiner der Anhänger Glucks, die wie der berühmte J. J. Rouſſeau das Gegentheil denken: daß der Geſang durch alle Pores dringt, und daß ſein Recitativ öfters auf eine mehr gefühlvollere und hervorſtechendere Weiſe modulirt iſt, als der größte Theil der ſchönen italieniſchen gezirkelten und periodirten Arien.

**) Dieſe Worte, die den Gegnern Glucks ſo vortheilhaft geſchienen haben, ſind dem Abte Arnaud geſtohlen: er iſts, der zuerſt ſagte: daß die franzöſiſche Muſik ſich gegen die italieniſche verhielte, wie die Proſa zu den Verſen; ſo wie er auch der erſte

auf ſein Wort den Virgil, Racine und Voltaire als Verderber des Geſchmacks betrachten dürfen?

Der Gegenſtand der Künſte, der die Seele erhebt, iſt die Bewegung nicht allein, ſondern das ſie begleitende Vergnügen. Es iſt mithin nicht genug, daß die Bewegung ſtark, ſondern, daß ſie auch angenehm ſei. Dieſer Grundſatz iſt in der Poeſie, in der Mahlerei und in der Bildhauerkunſt angenommen; man weiß, daß die beſtändige Regel der Alten die war: dem Schmerze niemals zu erlauben, daß er die Züge der Schönheit verändere. Der ſterbende Fechter, die Niobe, der Laocoon ſind Beiſpiele davon. Es iſt nicht der Ausdruck der Züge eines Geſichts, der das Abſchreckende ausmacht, ſondern die Schwierigkeit, ſie mit dem Vergnügen in Uebereinſtimmung zu bringen. Die Griechen gaben ſich die nämliche Mühe, den heftigſten Leidenſchaften der Tragödie, ſowohl in der Handlung als in der Sprache, alle Reize des Ausdrucks zu geben; ſelbſt die Stärke hatte ihre Schönheit. Virgil, Racine und Voltaire haben das Beiſpiel der Griechen befolgt. Warum ſollte man alſo in der Muſik das nicht auch beobachten, was man in der Dichtkunſt gethan hat? Mit Geſchrei, mit Heulen, mit ſchrecklichen und zerreißenden Tönen drückt man die Leidenſchaften aus, aber dieſe Ausdrücke, wenn ſie in der Nachahmung nicht verſchönert werden, verurſachen wie in der Natur, nur ein Gefühl des Leidens. Wenn man nur gerührt ſein wollte, ſo dürfte man nur in Häuſer gehen, wo eine Mutter ihr Kind, und Kinder ihre Mutter verlieren; da iſt es, wo der Ausdruck des Schmerzes ohne Kunſt und deswegen ſo erſchütternd

---

war, der den wahren muſikaliſchen Periodenbau erklärte; die Uebereinſtimmung und Aehnlichkeit mit den Redetheilen fand, und einer der größten Verehrer Glucks iſt: er hat ſogar ſeinen Beifall angezeigt und vorher geſagt. Er gehört mithin nicht unter diejenigen, die ihre Eigenliebe dem Vergnügen und der Wahrheit vorziehen.

ist. Aber was kann man für ein Vergnügen an solchen herzzerreißenden Scenen haben? Der Punkt der Traurigkeit im Schauspiele, den man erwartet, muß der Wunde zugleich dem Balsam weichen. Dieser Balsam ist das Vergnügen des Geistes und der Sinne, und die Ursache dieses Vergnügens in der Poesie ist: die **Vortrefflichkeit der Gedanken, der Vorstellungen, die edle Schönheit des Ausdrucks, und der Reiz der Verse.**

In der Musik muß sich dieses Vergnügen mit den schmerzlichen Eindrücken vereinigen, und die Ursache ist bei den Componisten die nämliche wie bei dem Dichter: den musikalischen Eindrücken einen Reiz zu geben, den die Gesänge, die Klagen, die traurigen und schmerzlichen Töne in der Natur nicht haben *). Den melodischen Gesang auf den lyrischen Theater zu verbannen, ist daher eine so fremde Idee als diese sein würde: die guten Verse in dem Trauerspiele zu untersagen **). Aber noch unsinniger ist die Idee: die Deklamation mit einem abgebrochenen Gesange zu vermischen. Warum soll man einen einmal angefangenen Gesang nicht vollenden? Oder warum fängt man einen Gesang an, wenn man ihn nicht beendigen will? Was ist eine abwechselnde Deklamation, die mit Schnelligkeit fällt, sich wieder erhebt und mit Schwerfälligkeit fortschleppt ***)?

---

*) Diese ganze Theorie ist sehr wahr; die Schriftsteller, gegen die der Autor dieses Versuchs, den Sinn bestreitet, haben sie schon mehr als ein Mal und mit etwas mehr Scharfsinn aufgestellt und entwickelt. Aber wie soll man daraus einen Schluß auf die Gluckſche Musik anwendbar finden?

**) Diese Idee wäre auch fremde genug, wir glauben auch nicht, daß sie jemals einem Anhänger Glucks in den Sinn gekommen ist.

***) Wir wollen diese Fragen mit andern Fragen beantworten. Warum wendet man die nämlichen Farben auf gänzlich verschiedene Gegenstände an? Warum so viel freiwillige

Es giebt nur eine einzige Ausrede für den Nachahmer, und diese ist: uns das Vergnügen zu machen, seine Kunst zu bewundern.

Mit zwei Worten: die Melodie ohne Ausdruck ist wenig; der Ausdruck ohne Melodie ist mehr, aber nicht genug. Der Ausdruck und die Melodie, eins wie das andre auf der höchsten Stufe, ist: das Problem der Kunst. Es bleibt uns daher übrig zu sehen, was uns die Auflösung dieses Räthsels gewähren kann.

Die Italiener haben sie gesucht; sie haben angefangen wie wir. Die Musik zur Zeit Lulli's war die nämliche wie die ihrige. Sie arbeiteten dahin, ihr mehr Kraft und Ausdruck zu geben. Aber der wahre Moment ihrer Ehre war der, wo Vinci zuerst dem periodischen Gesange das Ziel steckte und die Gränzen bestimmte; ein Gesang, der schön, zusammenhängend und in reiner Form auf das Ohr wirkte, wie die Periode auf den Geist, und die Entwickelung eines vollkommenen Gedankens gewährte. Damals war es, als das große Geheimniß der Melodie erfunden wurde.

Die Griechen, nachdem der Redebau erfunden war, glaubten, daß für diese schöne Form nichts zu wünschen übrig bliebe; ihre einzige Abänderung beschränkte sich darauf, sie mehr und mehr zierlich und harmonisch zu machen. Die Italiener, nachdem sie den musikalischen Periodenbau gefunden hatten, schmeichelten sich, daß diese Form die voll-

---

und beschwerliche Wiederholungen? Woher so viel Unzusammenhängendes zwischen dem Recitativ und der Arie? Warum zwingt man unverständliche Worte in Sätze? Warum unterwirft man Gemüthsstimmungen und Leidenschaften solchen regulairen Bewegungen, die einander ganz entgegen gesetzt sind? Warum den Chor und das Recitativ, die den Grund und die Basis des Interessanten in den Melodrama ausmachen, vernachlässigen? Warum fängt man mit Symphonien an, die nichts mahlen und ausdrücken? Warum wird der Sinn der Rundung eines Redetheils und der seichte Kitzel des Ohres den Rührungen der Seele aufgeopfert? ꝛc. ꝛc.

kommenſte wäre, die man dem Geſange jemals geben könnte; und zwar nicht nur in den Arien, ſondern auch in den Duets, Terzets, in den großen Harmonie-Stücken, kurz, in allen Stücken, in welchen die berühmten Componiſten Europa's, als: Leo, Pergoleſe, Porpora, Duranello, Jomelli, Majo, Haſſe, Perés, Traietta, Sacchini, Piccini, Gretry, Anfoſſi ꝛc., (Gluck ausgenommen), den periodiſchen Geſang als ein Meiſterſtück der Melodie und als das höchſte Ziel der Eleganz, der Correktheit und der Schönheit betrachteten *).

Die Frage reducirt ſich alſo dahin, zu wiſſen: ob wir dieſe Geſangsform in die Concert-Muſik verweiſen und ſie von der lyriſchen Scene ausſchließen müſſen, wozu uns die Anhänger Glucks rathen; oder ob wir ſie nach dem Beiſpiele der Italiener, auf dem lyriſchen Theater zulaſſen ſollen **).

Wer wird dieſe Frage entſcheiden? die Erfahrung. Alles andre kann uns betriegen. Das Anſehen iſt verdäch-

---

*) In der That! die Italiener haben von der Kunſt des Geſanges gerade ſo einen Gebrauch gemacht, wie die griechiſchen Sophiſten von der Kunſt der Worte; dieſe, wenn ſie die Periode geſucht, gefunden und vervollkommt hatten, opferten ſie ihr den Gedanken, den Sinn, die Schicklichkeit und die Wahrheit auf. Demoſthenes erſchien und benutzte die von den Sophiſten in der Sprache eingeführten Reichthümer; aber wenn er große Wirkungen hervorbringen, wenn er große Leidenſchaften aufregen wollte, ſo entfernte er ſich von dieſer Schreibart und zerriß, wie Dionys von Halicarnas ſagt, den Periodenbau: folglich kann es dem Verfaſſer des Aufſatzes nicht unbekannt ſein, daß Demoſthenes nicht nur als der größte Redner, ſondern auch als der größte Schriftſteller von Griechenland betrachtet wurde.

**) Der Verfaſſer darf ſich nur Rath bei den Alten erholen, als: in Cicero, Plutarch, Dionys von Halicarnas, Quintilian, und bei den Neuern: Benedetto, Marcello, Gravina, Pater Martini, Ritter Planelli und ſelbſt Metaſtaſio; er wird von dem letztern hören, daß ſich die italieniſche Muſik nur auf die Concerte und Ballets beſchränken, aber niemals in die Angelegenheiten des Cothurns miſchen ſoll.

tig, die Beispiele sind zweideutig, selbst die Vernunft hat oft zwei Gesichter und jeder glaubt sie auf seiner Seite zu haben. Wir wollen daher in alles ein Mißtrauen setzen und anfangen, den Schiffbruch von Italien und Europa zum Heile derjenigen Musik, die uns seit vierzig Jahren entzückt und Vergnügen gemacht hat, für wichtiger zu betrachten. Ganz Italien und Europa können verführt werden sein und bei ihrem Vorurtheile verbleiben. Aber mit der nämlichen Treue wollen wir auch annehmen, daß das Ansehen Glucks und seiner Anhänger nicht entscheidender ist.

Gluck hat nicht den Vortheil gehabt, in Italien erzogen worden zu sein, in dem einzigen Lande der Welt, wo das Ohr und die Einbildungskraft von Kindheit an von schönen Eindrücken der Melodie gereizt wird; wo man unbewußt die Gewohnheit dieser entzückenden Sprache einathmet; wo sich das Genie durch das Studium guter Muster bereichert und unmerklich den Schatz musikalischer Ideen anhäuft, die mit einer unerschöpflichen Verschiedenheit neuer Verbindungen keimen, sich hervordrängen und fortpflanzen.

Gluck kam in Italien an, wie Theophrast in Athen; mit dem Accente seines Geburtsorts. Er war in seine Kunst vertieft; er hatte alle Talente eines großen Componisten, ausgenommen die Eleganz und die Anmuth der Schreibart; er machte drei *) italienische Opern **), in

*) (Note des Verfassers dieses Aufsatzes). La Clemenza di Tito, für das Theater in Neapel; Antigone für das in Rom und der Triumph des Camillo für das in Bologna. Man hat geschrieben: daß Gluck in Florenz und Venedig einen ausgezeichneten Beifall gehabt hätte, und die Italiener behaupten dagegen, daß er weder in Florenz noch in Venedig eine Oper gegeben habe. Man hat geschrieben: daß man, nachdem er vor funfzehn Jahren den Demophont in Mailand gegeben hätte, immer noch mit Bewunderung von diesem Werke spräche; und doch versichert man nach den genauesten, aus Mailand eingegangenen Nachrichten: daß Gluck für Mailand gar keine Oper geschrieben habe und daß da nichts weiter von ihm aufgeführt worden sei, als Orpheus.

**) Der Ritter Gluck reißte in einem Alter von siebenzehn Jahren nach Italien, und zufolge der Nachrichten; die genauer

welchen man nur Gesang und weniger harte Modulation wünschte; mit Anstrengung fand er auch einige Mal glückliche Muster, und man hat auch ein oder zwei Arien in Italien aufgehoben, die dann und wann noch gesungen werden. Aber solche Fälle traten nicht oft ein: das Ohr der Italiener fand seine Harmonie zu peinlich gearbeitet*) und in Betreff der Melodie hatten sie eine Menge Männer, die das spielend erfanden, worüber er sich Tag und Nacht so unnütz quälte. Er verlor dreißig Jahre seines Lebens, wie sein Lobredner sagt, vergebens dahin zu trachten, den Pergolese und Jomelli nachzuahmen**).

Endlich abgeschreckt von einer undankbaren Arbeit, beschloß er, sich in eine weniger schwere Gattung zu wer-

---

sind als die des Autors, sehen wir uns in den Stand gesetzt, versichern und beweisen zu können: daß er für Mailand im Jahre 1741 Arta serce; im Jahre 1742 den Demophont; im Jahre 1745 den Siface; und im Jahre 1744 Phädra komponirt hat. Aus dem Leichtsinne, mit welchem die Verläumder Glucks zu ihrer Schande die falschen Angaben bestätigen, und wie unüberlegt sie den Grund dieser Streitfrage betrachten, kann man auf den Geist schließen, der diese Menschen belebt!

*) Aber die Ohren der Italiener, die den Orpheus so gern hörten, fanden sie auch da seine Harmonie so peinlich gearbeitet? Und das große Publikum in Bologna, was zwei Jahre lang einen außerordentlichen Aufwand machte, fand dieses seine Harmonie auch peinlich gearbeitet? Und die Schauspiel-Direktoren in Mailand, die sich in ihren Briefen an ihn als an den größten Componisten Italiens wendeten, um ihrem Theater den möglichst größten Glanz zu geben, fanden auch sie seine Harmonie peinlich gearbeitet?

**) Der Lobredner Glucks hat nicht gesagt, daß er dreißig Jahre seines Lebens vergebens angewendet hätte, Pergolese und Jomelli nachzuahmen, sondern er hat gesagt: daß Gluck dreißig Jahre seines Lebens für verloren betrachtete, die er angewendet hätte, die Schreibart Jomelli's und Pergolesens befolgt zu haben.

werfen *), in welcher er ſich mit einer künſtlichen Harmonie und einer ſtarken Deklamation von dem Geſange befreien konnte. Er arbeitete gut, aber ſeine Methode, für ihn wahrſcheinlich die beſte, war nicht die beſſere für uns. Seine neuen Opern könnten mit weniger Kunſt mehr Intereſſe haben, als die von Metaſtaſio; ſelbſt die von Quinault, in welchen ein ſüßeres Gefühl, eine größere Abſtufung der Nüancen herrſcht und die heftigen Leidenſchaften nur dann und wann durchbrechen, haben nicht die raſche ſtürmiſche und gedrängte Bewegung der Gluckſchen Opern, worinnen er noch außerdem die Pantomine auf eigne Weiſe benutzt hat. Es bleibt aber noch zu wiſſen übrig, ob die Muſik nur da iſt, die Pantomine der Handlung zu begleiten, oder ob die Handlung nicht beſtimmt iſt, die Schätze und Reize der Muſik zu entwickeln. Es leidet keinen Zweifel, daß die Poeſie und die Muſik thätig ſein müſſen, ohne daß eine die andre verdunkelt, und in dem Haupt-Effekte des Schauſpiels, was jenen homogen ſein muß, weder das Vergnügen der Seele, noch das des Ohres aufgeopfert ſein ſoll.

Dies iſt der Vertrag der Vereinigung der Poeſie mit der Muſik, und unter den Künſten wie unter den Menſchen iſt die glücklichſte Vereinigung die, wo jeder ſo wenig als möglich an ſeinem Vortheile und ſeiner Freiheit verliert. Der Zweck Glucks iſt, wie man ſagt, geweſen: die allgemeinen und einzelnen theatraliſchen Effekte zu vereinigen; und dies iſt es, was ihn auszeichnet. Aber das Ganze iſt ſchon durch die Form der franzöſiſchen Oper ſelbſt beſtimmt; Quinault hatte ſie gegeben, und hat die Ver-

---

*) In eine weniger ſchwere Gattung! Was weiß der Autor nicht alles? Das, was wir beſſer wiſſen, iſt: daß er in weniger als drei Monaten, drei Opern componirte, eine für Mailand, eine für Venedig und eine für Cremona, und daß er keine für das Pariſer Theater gearbeitet hat, die ihm ein volles Jahr gekoſtet hätte.

einigung in Atys, Armide, Proserpine und Roland beibehalten; der Componist hat sich daher nur strenge an die Anordnung des Gedichts zu halten; und sowohl Lulli als Rameau selbst haben sie in Atys, Armide, Dardanus und Castor beobachtet.

Die Uebereinstimmung des Ausdrucks mit dem Gefühle und der Vorstellung, die Uebereinstimmung der Harmonie mit der Melodie, und eins und das andre mit den Worten, die Steigerung und Verbindung des obligaten Recitativs, der Arien, der Duets ꝛc., der Chöre, mit Einsicht vertheilt, endlich die Vereinigung aller einzelnen Theile des Schauspiels mit der Handlung; das ist es, was das Ganze und die Einheit hervorbringt, wovon man so viel spricht. Aber was hat die glückliche Wahl der Mittel, die Schönheit des Musters, die Regelmäßigkeit des Gesanges, Unverträgliches mit dieser Einheit?

Gluck verachtet gewiß aus guten Gründen die italienische Musik *) und flößt auch allen Eiferern diese Verachtung ein; aber er hat auch alle Ursache zu glauben und andere von der Vortrefflichkeit seines Talents und der Erhabenheit seiner Gattung **) zu überreden, weil man; wenn

---

*) Gluck hat uns nur Hochachtung und Bewunderung eingeflößt; was unsre Meinungen betrift, so sind sie nur aus der Rechnung entnommen, die wir mit unsern Gefühlen abgeschlossen haben, und stützen sich auf die Grundsätze aller schönen Künste.

**) (Note des Autors). Man schrieb ihm einst, daß seine Alceste wohl kein Glück machen würde; und er antwortete: Alceste ist ein vollkommenes Trauerspiel, und ich versichre Sie, daß nur sehr wenig an seiner Vollkommenheit mangelt. Man schrieb ihm ferner, daß Orpheus bei dem Vergleiche mit Alceste verliere; und er antwortete: Guter Gott! wie kann man auch zwei Werke mit einander vergleichen, die gar nichts Vergleichbares haben? ... Die verschiedenen Gedichte müssen nothwendig eine verschiedene Musik erzeugen; dahin kann alles das gehören, was man für den Ausdruck der Worte erhaben findet,

auch nicht in seine Meinung, doch in ihn ein Mißtrauen setzen möchte. Was die seiner Anhänger betrifft, so kann ihr Geschmack nicht unfehlbarer als der unsrige sein; vielleicht haben sie noch das Studium der Kunst nöthig, deren Muster sie verachten, und wenn es die Meinung betrifft, nach welcher wir alles beurtheilen, und daß jeder die seinige hat, so ist nichts mehr recht; nur muß der Instinkt dieser Herren nicht Tyrann des unsrigen werden.

Was die Beispiele betrifft, so kann man sich überzeugen, daß; wenn die italienische Musik den Fortgang und den Beifall von ganz Europa erhält, die von Gluck nur den von Wien und Paris hat. Aber ist es nöthig, die Musik, die Italien und Europa erfreut hat, zur Vergessenheit zu verdammen und die Ehre des Theaters für eine Musik aufzusparen, die nur in Deutschland und Frankreich anfängt zu gefallen *)? und müssen die Anhänger Glucks sogleich entscheiden und den Augenblick des Triumphs mißbrauchen? Ich berufe mich selbst darauf, und setze den Fall, daß; wenn vor Gluck einer der berühmten italienischen Componisten mit einer Armide, einem Roland und Atys gekommen wäre, und an die Stelle des einfachen und mo-

---

iedes in seiner Art. Kurz darauf sagt er: ich muß enden, sonst könnte man glauben, daß ich entweder ein Narr oder ein Charletan geworden wäre.

*) Es ist gut, den Autor an das zu erinnern, was man vor zwölf Jahren in Neapel drucken ließ: daß es sich mit der Vergleichung der Werke von Gluck, gegen die der andern italienischen Componisten gerade so verhielte, als wenn man ein Gemählde von Raphael mit einer Leinewand, die auf gut Glück mit einigen lebhaften Farben bemahlt wäre, vergleichen wollte; und wir fügen hinzu, was nur erst ganz kürzlich in Madrid gedruckt worden ist: daß das, was dieser nämliche Gluck thut, für unser lyrisches Theater das goldne Zeitalter ausmacht. Das verringert den Preis der ironischen und wirklich boshaften Wendung, die der Autor so erfinderisch und mit so viel Schadenfreude anbringt, nicht wenig.

notenischen Recitativs des Lulli eine abwechselnde, ausdrucksvolle und melodische Musik gesetzt hätte, so würde er, so weit es möglich war, glücklich damit gewesen sein; und was würde Gluck gesagt haben, wenn er bei seiner Ankunft in den Gängen des Operhauses eine Truppe Fanatiker der italienischen Musik angetroffen hätte, die den Vorbeigehenden immer zugeschrieen hätten: Hört diesen Deutschen nicht an, der nur kommt, durch seinen Lärm die Ohren abzuhärten, und dessen Musik, wenn man sie eine nennen kann, einem scharfen Spiritus gleicht, der den Mund verbrennt und den Geschmack verdirbt! Der deutsche Componist, sich von den unverschämten Schreiern so unwürdig behandelt zu sehen, würde gehört zu werden verlangen. Daß er sich doch an die Stelle derer setzen möchte, die nach ihm kommen, und litte, daß man sie auch hörte *).

Seine Bewunderer behandeln diejenigen mit kalter Verachtung, die aus Gefühl in seiner Musik wenig Gesang, wenig Natürliches, wenig Eleganz und Edles finden wollen **). Auf was stützen sie ihre Kritik; sagen die Dictatoren der Kunst, da sie keine Componisten sind? Was ist es für ein Vortheil, die Anfangsgründe der Musik zu wissen, und welche Herrschaft maßen sie sich über diejenigen an, die sie nicht wissen!

Indem man sich auf diese Autorität beruft, behauptet man, daß die Mechanik und der Geschmack einer Kunst

---

*) (Note des Autors). Gluck, der den Beifall Piccini's von weiten vorher sah, erklärte uns im voraus, wie das kommen würde: Man wird drei Vierteln der Stadt Paris Dinees und Soupees geben, um Proselyten für ihn zu machen; und Marmontel, ein Meister in Erzählungen, wird dem ganzen Königreiche die ausschließlichen Verdienste Piccini's erzählen.

**) Seine Verehrer verachten niemand, aber sie beklagen nur diejenigen, die aus Mangel des Gefühls in der Musik von Gluck, wenig Gesang, wenig Natürliches, wenig Eleganz und Edles finden.

zweierlei sehr verschiedene Dinge sind, daß man sich, ohne den Pinsel führen zu können, schon als Maler betrachten könne, daß man selbst für die Schönheiten und Fehler empfänglich sein kann, ohne die Noten singen *) zu können; daß im Gegentheil ein Stubenmahler oder ein Chiffreur der Musik der competenteste Richter eines Raphael oder Pergolese sein könne. Voltaire sagte zu einem, der schlechte Verse machte, sich aber als Richter der Poesie aufwarf: Herr Josse, Sie sind ein Kesselflicker!

Man sieht daher wohl, daß über die persönlichen Verdienste der Kenner und der Künstler ein ewiger Streit herrschen wird, und daß die Gründe derselben eben so wenig entscheidend sind, als das Ansehen der Partheien.

Von der einen Seite hat man uns gesagt, daß Gluck nur dramatische Musik geschaffen habe, von welcher die italienischen Componisten die Existenz gar nicht einmal geahnet hätten. Von der andern Seite verlangt man zu wissen, in was diese Schöpfung bestehe? In Ansehung des Accents, sagt man, sei das Recitativ ganz des nämliche, wie bei den Italienern. Er hat es fast immer begleitet, und der Lärm des Orchesters verdeckt die Fehler seiner celtischen Modulation; die Richtigkeit des Ausdrucks ist oft durch die Kraft ersetzt; aber in der Begleitung seines Recitativs hat er das obligate und überladene Recitativ der italienischen Musik nur nachgeahmt; seine Chöre sind nicht dramatischer als die des Rameau; er hat das Personale in Aktion gesetzt und die Scene belebt, wofür wir ihm Dank schuldig sind; aber zu sagen: daß Prometheus seine Fackel geschwungen hat und die Statuen belebt worden sind, ist ein hochtrabender Ausdruck, der nichts weniger als ein Wunder bedeuten soll. Seine Duets sollen den dialogisirten Duets gleichen, die er in

*) Es steht wohl zu erwarten, daß die Menschen, sonst durch Rameau, jetzt durch den Pater Martini belehrt, etwas mehr als die Anfangsgründe wissen.

Italien gehört hat, nur sind die italienischen besser als die seinigen gezeichnet. Das ist es, was diejenigen antworten, die nicht an sein schöpferisches Genie glauben wollen.

Man hat uns bewundern lassen wollen, wie er in einer Ouvertüre *) den Eingang mit dem Inhalte verbunden hat, und zwar nicht durch einen leeren Zusammenhang, sondern durch die nämlichen Formen; wie sich auf einmal alle Instrumente auf einen einzigen Ton stürzen, wie sie sich unisono vereinigen und sich so bis zur Octave erheben; wie die Instrumente sich theilen und jedes an seinen Platz läuft, um die Seele auf eine große Begebenheit vorzubereiten; wie der Componist, um den Sinn des Rythmus zu erhalten, der durch die Schnelligkeit, mit welcher die obersten Stimmen sich abmatten, ebenfalls geschwächt worden ist, die andern Instrumente im Anapest eintreten läßt. Das alles ist ohne Zweifel sehr schön **), aber es ist die Sprache der Goldmacher, die der gemeine Hause nicht versteht ***).

Der sich auszeichnende Charakter der Gluckschen Musik bäeste mithin in einer abstechenden, rohen Harmonie; wie sie die Italiener nennen, bestehen; in abgebrochenen und unzusammenhängenden Modulationen seiner Arien; in verstümmelten und ungleichen Stellen, aus welchen sie zusammengesetzt sind; in einer gewissen Nachlässigkeit; ob mit Fleiß oder nicht, wie er seine Gedanken ordnet, seine Zeichnungen verfolgt, um seinem Gesange Aehnlichkeit und Rundung

---

*) Es ist die Ouvertüre der Iphigenia in Aulis.

**) Wir wollen nicht untersuchen, ob es sehr schön ist, sondern nur versichern, daß es wahr ist; und um sich zu überzeugen, darf man nur die Partitur lesen.

***) Es ist die Sprache der Kunst, und die Alten, wenn sie über die Kunst schrieben, suchten immer erst den Pöbel abzusondern: Procul este, Profani.

zu geben *). Nun? und man kann noch in Zweifel ziehen, ob alle diese Eigenheiten als Muster der Kunst, als eine genialische Erfindung gelten soll?

Wir können daher ernstlich und mit Gewißheit den Schluß machen: daß die wahren Verdienste Glucks darinnen bestehen, bemerkt zu haben: daß in der französischen Oper der Plan eines prachtvollen Schauspiels liege, welchen nichts als eine Musik fehle, wodurch die Bewegungen der Seele gemahlt werden könnten, wozu er die Farben, wie sein Lobredner sagt, in der italienischen Musik gefunden habe; und daß er den Versuch gemacht hat, ein großes Gemählde zusammen zu setzen. Aber sind diese Gemählde schön gemacht, von einem schönen Colorit? Dies bestreiten die Liebhaber des leichten, regelmäßigen, melodischen Gesanges.

Man spricht viel von der Kraft, von der Energie, von dem Nachdruck der Töne, die Gluck in sein Orchester legt und aus den Lungen seiner Sänger zieht; aber man kann sich auch überzeugen, daß niemals Jemand ein solches Sausen der Trompeten, ein solches Summen der Saiten, einen solchen Lärm der Stimmen gemacht hat, wie er. Aber wem ist es nicht bekannt, daß die Melodie und Harmonie der Italiener in ihrer Einfachheit nicht auch Kraft hat und mit weniger Anstrengung? Auf allen Theatern

---

*) Wir bitten den Autor, sich darüber zu erklären, wie eine holperiche, rohe Musik, voll von unzusammenhängenden Gedanken, abgerissenen Zeichnungen, ungleichen Stellen, in den kein Gesang ist, seit sieben Jahren das Publikum hat anziehen können: wie man den Autor dieser Musik beinahe zu gleicher Zeit nach Paris, nach Florenz, nach Neapel, nach Mailand berufen konnte; wie der nämliche Componist bei den Franzosen, bei den Spaniern, bei den Italienern Lobeserhebungen und Beifallsbezeigungen erhalten konnte, wie sie noch kein französischer, spanischer und italienischer Componist von seinen Landsleuten erhalten hat.

Europa's hat man die Wirkung von tausend pathetischen Stücken, in welchen der Gesang nicht einen so ungeheuern Lärm macht, empfunden; und wenn der Eindruck des Gesanges auch nicht so heftig wäre, als bei ihm; ist denn das Ohr oder die Seele der Franzosen so unempfindlich, daß sie nöthig haben, so bis auf den Grund erschüttert zu werden?

Für diejenigen, die nur gerührt sein wollen, würde Shakespear den Racine vorzuziehen sein, und aus dem nämlichen Grunde giebt man der Musik Glucks einen ausschließlichen Vorzug vor der italienischen Musik, und setzt den tragischen Engländer über alle unsre Tragiker; aber diese neue Schule des Geschmacks hat in Paris keinen Beifall gefunden. Indem man nun dem deutschen Componisten eine übermäßige Ehre erzeigt, und er sich als Genie unendlich geschmeichelt fühlt, so will ich ihn als den Shakespear der Musik betrachten, aber zugleich bemerken, daß es wahrlich nicht zu seiner Ehre geschieht, wenn man von dem Theater die italienischen Racinen ausschließt.

Wir wissen sehr gut, daß die italienische Oper, so wie sie ist, in Frankreich keinen Beifall finden dürfte; sie würde nackt, kalt, traurig und schwach erscheinen; die Tragödie in ihrer Strenge ist nicht für das lyrische Theater; alle Talente Metastasio's haben ihr nicht einen Charakter geben können, den sie nicht hatte. Der Gesang ist eine fabelhafte magische Sprache; die Wahrscheinlichkeit hängt dem Wunderbaren der Handlung an. Wir sind geneigt, Armide, Roland, Proserpine singen zu hören, aber nur mit Widerwillen den Alexander, Regulus, Cäsar oder Cato. Wir haben ein Theater, was der Geschichte geweiht ist, und durch die Vortrefflichkeit ein Theater des Pathetischen; und es würde der Oper unmöglich sein, dem Trauerspiele den Vorzug streitig zu machen, wenn sie nicht durch die Abwechselung, durch die Vortrefflichkeit der Gruppirung und der Feste, die sich dem Wunderbaren anschließen, unterstützt würde. Es ist mithin nicht die italienische Oper, sondern die italienische Musik, die man auf der fran-

zösischen Bühne *) einführen will. Aber die italienische Musik, sagt man uns, sei nichts weiter, als ein Vogelgeschwitscher und dem Ausdrucke der Gefühle ganz entgegen, besonders in Arien, worinnen starke Leidenschaften herrschen, schiene es oft, als wenn die schöne Stimme über die Töne hinweg springen wolle.

Sicher ist das der Punkt nicht, um welchen wir die italienische Oper beneiden sollen. Aber will man uns überreden, daß ihre Arien; die man in Italien Bravour Arien nennt, und dazu bestimmt sind, eine glänzende Stimme hören zu lassen, die schönste, effektvolle italienische Musik sei? Nach der Versicherung der Italiener selbst, ist darinnen nichts weiter, als eine eitle Pracht und ein Mißbrauch ihres Reichthums, was sie, in ihrer Oper nachzuahmen, nicht vorschlagen.

Der erhabenste Theil ihrer Musik; den sie auch ernstlich bewundern, betrifft die obligativen Recitative von den größten Charakter; sie sind von einem sehr natürlichen Gesange, sehr ausdrucksvoll und auch sehr melodisch; es giebt in ihren Opern davon auch eine unendliche Menge von dieser Art. Wir hören auch in unsern Concerten schon seit Jahren nichts anders, und es wird da niemals etwas von der Gluckschen Musik aufgeführt. Seine Anhänger haben daher wohl Ursache, zu sagen: daß die italienische Musik nur für's Concert sei, aber sie haben noch nicht Ursache zu versichern, daß sie nicht auch für das Theater ist **).

---

*) Es ist nicht die italienische Musik selbst, die die Gegner Glucks auf die französische Bühne berufen, wie sie das Publikum wohl bereden möchten, sondern nur die Musik von einem Italiener gemacht. O, warum hat der Zufall nicht gemacht, daß sich Gluck: Gluchino oder Gluchini, Gluchinello oder Gluchinelli nennen konnte?

**) Sie haben dabei zwar nicht das nämliche Interesse, was der berühmte Metastasio hatte, aber die nämliche Ursache.

Die italienische Musik hat, wie die lateinische und französische Literatur, verschiedene Zeitalter gehabt. Der Geschmack hat sich erst gereinigt, hernach verdorben, darauf wieder durch sich selbst verbessert. Man hat die einfache und reine Schönheit gesucht, gefunden und dem Geschmacke angepaßt; man hat sie zu bereichern und mit dem musikalischen Ausdrucke auszustatten gesucht, wie die Poesie; mit schönen Fehlern und Flitterstaat; man ist diese Fehler gewahr worden und auf die erste einfache Schönheit zurückgekommen. Dies ist der Kreis, den der Geschmack in Italien durchlaufen hat. Er ist für das Ohr noch zu nachgiebig und muß erst berichtigt werden; er schmeichelt noch auf Unkosten des Ausdrucks, aber dies ist ein zufälliges Uebel, was ohne Folgen ist.

Daß die Italiener ihre Oper aus der Tragödie machen, dadurch haben sie eine und die andre verdorben. Die Tragödie hat ihre Entwickelungen, ihre Steigerungen, ihre Wohlredenheit, ihre künstlichen Schilderungen der Charaktere und der Sitten verloren *). In diesem Zustande der Veränderung giebt es nichts, was sie für ihre anhaltende Traurigkeit entschädigen kann; man müßte ihr daher die Freiheiten des Gesanges erlauben, der das Ohr über eine lange Einförmigkeit tröstet und dem Zuschauer die lange Weile von fünf Stunden verscheucht. Dadurch, daß die französische Oper, die durch Feste und bewunderungswürdige Pracht verschönert ist, keines andern Schmuckes nöthig hat, und die Musik durch die zufälligen Begebenheiten des Schauspiels an Abwechselung gewinnt, kann sie dem

*) Also in den Opern des Metastasio giebt es weder Entwickelungen noch Steigerungen, noch Wohlredenheit noch künstliche Schilderungen der Charaktere und Sitten! Wir wollen zwar über diesen uns ganz fremden Satz keine Bemerkung machen, aber dem Autor ins Gedächtniß zurückrufen, was Metastasio selbst versichert hat: daß seine Opern bei einer einfachen Deklamation stets gewonnen, aber allemal verloren hätten, wenn sie mit Musik vorgestellt worden wären.

Gegenſtande, den ſie ſchildert, ganz nahe kommen, ohne traurig und einförmig zu ſein.

In Italien ſind die Stimmen, die die Natur hervorbringt, ſo leicht, ſo biegſam, für das Ohr ſo verblendend; wenn ich mich ſo ausdrücken darf, daß es nicht wahrſcheinlich iſt, daß ein Volk, was gewöhnt iſt, ſie mit den brillanteſten und angenehmſten Inſtrumenten wetteifern zu hören, jemals auf dieſes Vergnügen Verzicht leiſten und den Componiſten erlauben wird, ſie davon durch einen ſtrengen Geſchmack zu entwöhnen; und wir wollen noch hinzufügen, daß die Componiſten als Sclaven der Laune und der Eitelkeit der Sänger und Sängerinnen ihres eignen Vortheils wegen verbunden ſind, in den Geſang ſolche Stellen zu legen, wodurch ſie Aufſehen erregen können. Aber in Frankreich, wo die Stimmen der Helden der Theater einen mehr männlichen Charakter haben; wo die Stimmen der Frauenzimmer mehr eindrucksvoller als brillanter ſind; wo der Componiſt herrſcht und das Geſetz vorſchreibt, da iſt die Kunſt den nämlichen Verführungen der Gewohnheit und des ſchlechten Geſchmacks nicht ausgeſetzt. Es iſt daher kein Hinderniß vorhanden, die ſchöne italieniſche Muſik, wenn ſie ohne Abänderung ihres Charakters durch den Ausdruck verſchönert und verſtärkt wird, auf unſer Theater verpflanzen zu können; nur in ihrer ganzen Kraft und Reinheit.

Daher reducirt ſich dieſe in den öffentlichen Blättern ſo verwirrte Frage auf ganz einfache Grundſätze. In der italieniſchen Muſik giebt es Arien, in welchen der Geſchmack des Landes die Wahrſcheinlichkeit und das Intereſſe der Handlung dem Vergnügen: alle Künſte des Sängers oder der Sängerin auf einer Sylbe zu hören, aufgeopfert hat. Wir ſind dahin vereinigt, dieſe weibiſche Eitelkeit aus unſerm Geſange zu entfernen; die Sprache ſelbſt verſagt ſie, und der Ernſt unſers Geſchmacks erlaubt der Stimme nichts weiter als ſolche Wendungen und glänzende Stellen, die ihr, ohne den Ausdruck zu ſchwächen, mehr Reiz geben können. In der italieniſchen Muſik iſt

der Gebrauch des Ritournells noch sonderbarer, wodurch man oft den Logen das Zeichen giebt, daß die Arie anfangen werde. Bei uns sind die Logen nicht dazu bestimmt, sich mit etwas andern zu unterhalten, als mit dem Schauspiele; die Aufmerksamkeit dauert fort, mithin würde dieses Signal unnütz sein; am allerwenigsten würden wir ein solches Ritournell an seinem Platze finden, wo die Handlung; was oft der Fall ist, es gar nicht schicklich zuläßt.

Was ist es also, was uns in der italienischen Oper nachzuahmen, übrig bleibt? Es ist das obligate Recitativ, wo eine Stimme; selbst eine schwache Stimme, ohne Hülfe eines rauschenden Orchesters, durch einige Akkorde unterstützt, der Seele alle Gefühle mittheilen kann, die sie auszudrücken hat; es sind die Arien von einem edeln und einfachen Charakter, die zu ihrem Schmucke nichts weiter nöthig haben, als die glückliche Wahl der Mittel, die Reinheit ihrer Zeichnungen, die Verbindung ihrer Theile, die vollkommene Regelmäßigkeit, die genaueste Verbindung mit der Harmonie und Melodie, die höchste Stufe des Ausdrucks zu erreichen; es sind die Duets, die Terzets im Geschmacke dieser Arien, wenn sie sorgsam ausgearbeitet sind, wenn ihre Abwechselung und Leichtigkeit, ihre Kraft aus dem Motiv gezogen ist, wenn ihre Gradation und ihr Rhythmus, der ihnen Leben und Bewegung giebt, dem Ausdrucke angemessen ist. Das ist es, was Europa bewundert, was Paris alle Tage in seinen Concerten applaudirt, was man auf den lyrischen Theater zulassen und niemals ausschließen sollte.

Die beste Ursache der Anhänger Glucks, sie davon auszuschließen, ist die: daß diese Musik nicht von Gluck ist; und darinnen betriegen sie sich. Er hat, wie wir schon gesagt haben, die französische Oper nach Italien gebracht; aber zur Vergeltung hat er auch die italienische Musik, so viel als möglich gewesen ist, wieder in Frankreich eingeführt.

Man behauptet, daß er den italienischen Gesang deshalb herabgewürdigt habe, weil er dem Ausdrucke entgegen sei. Aber er hat darinnen gethan so viel er konnte und

ohne Zweifel ſein Beſtes. Es iſt wahr, ſeine Arien haben nicht die Melodie, die Einheit, die Rundung, den Reiz der Arien von Pergoleſe, von Galuppi, von Jomelli; es fehlen ihnen die Biegungen, die Umriſſe, die Symetrie, die reinen, eleganten und leichten Züge, die in der Muſik wie in der Malerei, den Correggio, Guido, Raphael vor den mittelmäßigen Malern ſo ſehr auszeichnen; aber dieſe Arien, gut oder ſchlecht geordnet, verrathen immer die italieniſche Form. Und was iſt's denn, was Iphigenia; unruhig den Achill zu ſehen, ſingt, wenn ſie Abſchied von ihm nimmt? Was iſt's, was der gegen Agamemnon erzürnte Achill ſingt, indem er ſich über Iphigenia beklagt? Was iſt's, was Agamemnon ſingt, wenn er bereit iſt, ſeine Tochter zu opfern? oder Clytemneſtra, wenn ſie auf den Knieen den Achill um Hülfe gegen einen Vater anfleht? Was iſt's, was Orpheus nach der Beerdigung der Euridice ſingt, oder in der Verzweiflung, ſie zum zweiten Male verloren zu haben? Was iſt's, was Alceſte ſingt, wenn ſie ſich dem Tode weihet, wenn ſie ihrem Gemahle die Liebe ſchildert, die ſie bewogen hat, für ihn zu ſterben? Was iſt's, was Admet ſingt, wenn er ſich der Opferung Alceſtens widerſetzt? Sind es nicht Arien, nach dem Zuſchnitte und dem Maaße der italieniſchen *)? Und wenn

*) Könnte man nicht auch ſagen, daß es für die italieniſchen Arien, Puppen und Modelle gäbe, wie man ſie in gewiſſen Buden verkauft? Aber der Verfaſſer hat Recht, ſeine Formen und Modelle exiſtiren in der italieniſchen Muſik; daher die große Aehnlichkeit der Arien von gleicher Art, eine Aehnlichkeit, durch einige Variationen entſtellt, die man, wie Herr M. L. A. ſagt, nicht mit der Verſchiedenheit verwechſeln muß; daher die kleinliche Manier, die Einförmigkeit, die Eintönigkeit, die Langweiligkeit. Was hat Gluck gethan? Er hat die elenden Feſſeln, die die Kunſt zu einem Metier machten, zerriſſen und die Muſik zu ihrer wahren Beſtimmung geführt; zu der Nachahmung der Natur, die weder einen kleinlichen Maaßſtab, noch begränzte und manierirte Gänge hat.

der Gesang darinnen gemein, die Modulation beschwerlich, der Gang eingeengt, gezwungen und das Thema schlecht verfolgt ist, sind sie dadurch wahrer und ausdrucksvoller? Der Umfang der italienischen Arien ist vielleicht zu sehr ausgedehnt, ihr Thema zu sehr entwickelt, aber es ist eine Uebertreibung, die in ihrem Style leicht abzuändern ist; und die Prezision ist mit der Eleganz nicht unvereinbar.

Wenn man aus den Opern Glucks etwas anführen will, so beruft man sich auf der Stelle auf die Abschiede der Alceste und der Iphigenia, weil diese zwei Arien in der That, obschon schwach und einander ähnlich, einen gefühlvollen Ausdruck haben; die Modulation darinnen leicht und der Umfang wohl gerundet ist. Wenn Gluck in allen seinen andern Arien auch so glücklich gewesen wäre, so würde er vielleicht dem Gesange mehr Reiz des musikalischen Ausdrucks zugestehen; aber ein schöner Beweggrund des Gesanges ist ein schöner Gedanke in der Musik: daher ist nichts rarer, als schöne Gedanken für denjenigen, der nicht eine vorzügliche Erfindungsgabe besitzt; und es ist leichter, dies Talent zu verachten als zu erlangen. Die Italiener behaupten, daß das Geheimniß Glucks durch die Fabel: der Fuchs und die Trauben, verrathen sei. Wie es auch sei, so ist doch so viel gewiß, daß der Theil, worinnen er glänzt, nicht der Gesang ist *), daß

*) Gluck verachtet den Reiz des Gesanges, Gluck excellirt nicht in dem Gesange, Gluck mangelt der Gesang; das sind die Redensarten, die seine Gegner ewig wiederholen. Gluck ist voll Gesang, Gluck excellirt in dem Gesange, in einer einzigen Oper Glucks giebt es mehr Gesang, als in dreißig italienischen Opern; das sind die Redensarten, die seine Freunde ohne Aufhören wiederholen. Wem soll man darauf antworten? Den Componisten, denen die keine sind, den Greisen, den jungen Leuten, den Weibern, den Kindern, mit einem Worte, dem Publikum, was nicht müde wird, die Musik von Gluck zu hören? Wie soll man sich die Sucht des Publikums, etwas singen zu hören, was kein Gesang sein soll, erklären?

es ihm beſſer gelingt, ſich ſtark auszudrücken, als wenn er ſich ſchön ausdrücken will; und daß er nur durch das Syſtem einer ſtarken und verzerrten Deklamation den Vorſprung auf unſern lyriſchen Theater gewinnen kann.

Gluck iſt darinnen nur allein Meiſter, denn niemand in Italien hat noch darnach getrachtet, ſeine Schreibart nachzuahmen; und ſeit zwölf Jahren, als ſein Orpheus da gegeben worden iſt, hat ihn auch kein Componiſt zum Muſter genommen. Er iſt der einzige dramatiſche Componiſt, wie ihn ſeine Anhänger ankündigen, der den Geſang von dem Theater ausſchließt und in die Concerte verweiſt.

Aber ich habe darüber ſchon genug geſagt, um zu zeigen, daß ihre gelehrten Deklamationen, ihre tiefen, oftmals dunkeln Spekulationen uns nicht im Wege ſtehen ſollen, die Bahn des Theaters dem Streben der Talente zu eröffnen.

Gluck iſt von den Franzoſen gut aufgenommen worden und hat es auch verdient. Er hat der muſikaliſchen Deklamation mehr Schnelligkeit, mehr Kraft und Energie gegeben, und dadurch, daß er den Ausdruck verſtärkte, hat er wenigſtens die Ausartung durch eine entgegengeſetzte Ausſchweifung gerettet; er hat große Effekte aus der Harmonie zu ziehen gewußt; er hat unſre Sänger gezwungen, taktmäßig zu ſingen; er hat der Handlung Chöre einverleibt und das Ballet mit der Scene verbunden. Seine Gattung iſt wie eine Compoſitions-Ordre, worinnen der deutſche Geſchmack herrſcht, aber auch zugleich die Art und Weiſe angezeigt, die Charakter der franzöſiſchen Oper und der italieniſchen Muſik zu vereinigen. Wir wollen ihm daher würdige Nebenbuhler geben, die ihm in den Theilen, wo er ſich auszeichnet, das Gleichgewicht halten, und zu gleicher Zeit geſchickt genug ſind, ihn noch darinnen zu übertreffen, wo er ſich nicht auszeichnet. Er mag ſich, wenn er kann, durch die Kraft ſeines Orcheſters und durch die Heftigkeit ſeiner Deklamation halten, wenn ſeine Competenten mit einer eben ſo leidenſchaftlichen als rührenden Melodie, als die ſeinige iſt, mit einer eben ſo ausdrucks-

vollen aber reinern, deutlichern Harmonie auftreten, damit die Nation; nachdem sie lange unschlüssig gewesen ist, welchen Charakter und welche Wirkungen dieser zwei Musiken sie vorziehen soll, sich selbst berathen und diese große Angelegenheit ihres Vergnügens entscheiden kann.

Es werden nicht nur einige Versuche und leichte Erfolge sein, die den National-Geschmack bestimmen werden, sondern eine lange Reihe von Versuchen und Prüfungen. Es wird allen Componisten Europa's erlaubt werden, mit in die Schranken treten zu können; weit entfernt, sie abzuweisen, wird man sie vielmehr berufen; sie werden sich geschmeichelt fühlen, auf dem Theater einer Stadt glänzen zu können, wo die Künste blühen; sie sollen einer um den andern ihr Genie an den Werken unserer Dichter üben. Zeno und Metastasio sind die allgemeinen Schätze der italienischen Componisten; die Componisten werden auch in Frankreich, in den Opern von Quinault, Fontenelle, de la Motte, de Roi, de la Bruere, de Bernard ꝛc. ein freies, weites und fruchtbares Feld haben, wo jeder ernden kann. Armide, Iphigenia, Atys, Roland *), von zehn verschiedenen Componisten in Musik gesetzt, werden uns Gelegenheit geben, die Früchte des Genies vergleichen und die Stufe der Kraft, der Eleganz und der Wahrheit, die der Ausdruck haben kann, beurtheilen zu können. Dann ist die Zeit da, wo der durchdringende Verstand der Franzosen aus der verschiedenen und vielfältigen Erfahrung das Resultat ziehen kann, was in allen Künsten den Geschmack bestimmt.

Die

*) (Note des Verfassers). Gluck hat alles, was er von Roland gemacht hatte, wie er sagt, verbrandt, nachdem er erfuhr, daß Piccini den nämlichen Text bearbeitete. Aber hatte man nicht vor ihm auch schon Antigone, Titus und Camilla in Italien gegeben? Warum befürchtete er auf einem Theater, wo er so viel Beifall hatte, die Vergleichungen? Wenn er Roland nur so machte, wie Armide, so wäre sein Triumph gesichert gewesen.

Die ausschließlichen Privilegien; der Tod der Industrie, sind auch der Tod der Talente und des Genies in den schönen Künsten. Wir sind gegen uns selbst nicht feindlich genug gesinnt, um den intoleranten Fanatismus anzunehmen, der eine Musik verdammen will, ohne jemals aus dem Kreise zu treten, den ein Künstler ihr gezogen hat*). Die Freiheit, die Mutter der Nacheiferung, wird über das lyrische Theater herrschen; und alsdann wird unserer Oper, wie dem Theater der Tragödie und der französischen Komödie, nichts mehr mangeln, der Gegenstand der Neugierde und der Bewunderung von ganz Europa zu werden.

Anzeige des Versuchs über die Revolution der französischen Musik.

Wir haben diese Broschüre, mit welcher man uns seit langer Zeit bedrohte, und viel Aufhebens davon gemacht, sie auch sehr geheimnißvoll ausgestreut hat, schon angezeigt. Wir wissen nicht, wo sie verkauft wird, sondern wir wissen nur, daß sie zu verkaufen ist; aber dies ist nicht immer ein Beweis, daß man sie sucht.

Wir können indessen nicht verschweigen, daß sie von viel geistreichen Leuten, denen man sie zu lesen gegeben hat, gekauft worden ist.

Man sagt auch, daß ein großer Theil davon in fremde Länder gesandt worden ist; und dies ist nicht unwahrscheinlich, denn der Autor scheint sie vorzüglich für diejenigen geschrieben zu haben, die noch keine Oper von Gluck gehört haben und nicht ein Wort wissen, was sich in der

---

*) Gluck hat unserer Musik keinen Wirkungskreis vorgeschrieben, er hat sie hingegen von aller Einschränkung befreit, worinnen sich die italienische Musik; wie uns der Verfasser unaufhörlich sagt, seit funfzig Jahren herumdreht.

Hauptſtadt in dieſer Sache zugetragen hat und was darüber geſagt worden iſt.

Einige verſichern, daß es das Werk einer Geſellſchaft von Freunden der Kunſt und Gelehrten iſt; und ihre Vermuthungen gründen ſich unter andern darauf, daß man darinnen zu große Lücken und offenbare Widerſprüche bemerken will. Wir ſelbſt können davon keine Beweiſe anführen, aber das Zeugniß unſers gelehrten Correſpondenten, Herrn Aelou, der es beſtimmt verſichert, ſcheint uns eine wichtige Autorität zu ſeyn.

Unterdeſſen vereinigt ſich die öffentliche Stimme dahin, dieſe Abhandlung einem berühmten Akademiker zuzuſchreiben. Wir glauben dies auch. Es iſt einer von denjenigen, die bereits Muſter aufgeſtellt und Vorſchriften gegeben haben; und die Theorie der theatraliſchen Muſik könnte nicht vortheilhafter erſcheinen, als daß man ſie der Oper Cephalus voranſchickt.

Wir haben noch nicht ſo viel Zeit gehabt, die Abhandlung leſen zu können, ſondern nur ſo viel gehört, daß der Verfaſſer die Abſicht gehabt hat, die Opern, die Herr Piccini machen ſoll, gegen die zu vertheidigen, die Gluck gemacht hat.

Wir erklären hier, daß wir Herrn Piccini als einen Componiſten von viel Genie, Anmuth und Fruchtbarkeit, und für den erſten Componiſten Europa's in Betreff des italieniſchen Geſchmacks, anerkennen. Wir erklären aber auch zu gleicher Zeit, daß wir Herrn Gluck bewundern, der uns eine wahre tragiſche National-Muſik, ein Orcheſter und Akteurs gegeben hat; deſſen Werke unſre Oper zu dem erſten Theater der Welt erheben. Der Verfaſſer des Auszugs erklärt noch beſonders, daß er Gluck unendlich liebt und achtet, und ſich durch ſeine Freundſchaft geehrt fühlt. Man wird ihm daher die Anſtrengung verzeihen, die er ſich giebt, die tödtlichen Pfeile, die man auf dieſen Componiſten und ſeine Werke ſchießt, abzuſtumpfen. Wenn es dem Verfaſſer des vorhergehenden Verſuchs über die Revolution der Muſik gelingen ſollte, uns aus dem langen

und ſchrecklichen Irrthume zu reißen, in welchen wir ſeit vier Jahren in Betreff der Iphigenia, Alceſte und Orpheus geweſen ſind, ſo wird er doch nicht ſicher ſein, daß Cephalus und ſeine Broſchüre uns für unſern Irrthum entſchädigen.

Wir haben auch erfahren, daß er ſich in ſeiner Abhandlung über unſer Journal luſtig macht; er thut uns viel Ehre an, und es wird unſer Vergnügen nicht vermindern, ſeine Schrift in unſern nächſten Blättern zu analyſiren.

Journal von Paris,
den 3. Januar 1777.

Analyſe des Verſuchs über die Revolution der Muſik ꝛc.

Wir unternehmen hier die nähere Unterſuchung des Verſuchs über die Revolution ꝛc. und befolgen in dieſem kleinen Auszuge genau dieſelbe Anordnung, wie ſie in genannter Schrift ſtatt findet.

Der Autor hebt damit an, uns zu benachrichtigen: daß unſre Nation die Vergleichungen erſchöpft, und jetzt den feſten Punkt des Schönen in der Dichtkunſt gefunden hätte. Wir machen hierüber der Nation unſer Compliment. Tauſend Dank für dieſe neue Entdeckung, weil wir nunmehr von den Buchhändlern nichts als ausgezeichnete Gedichte kaufen und auf unſerm Theater keine andern als die ſchönſten Trauerſpiele mit unſern Beifalle belohnen werden.

Er ſagt, daß der Zuſtand unſers Geſchmacks in Betreff der Muſik, der Zweifel, die Unruhe und die Prüfung, ſein ſoll. Wir wiſſen noch zu wenig, wie der Zuſtand des Geſchmacks überhaupt iſt, und noch weniger, wie der Zweifel der Zuſtand des Geſchmacks ſein kann; und glauben, daß der Gegenſtand des Geſchmacks der iſt: zu fühlen, zu billigen, zu verwerfen und nicht zu zwei-

sein und sich zu beunruhigen. Wir sind sehr zufrieden, wenn sich unsre Ideen erweitern und unsre Sprache verschönert.

Er sagt ferner: Es würde schrecklich gewesen sein, wenn man den Bewunderern der Opern: Jodele und Theophile, gesagt hätte: wartet noch, wenn ihr bewegt sein wollt, bis sich die Kunst vervollkommt. Das ist sehr human; warum hat aber der Verfasser des Versuchs die eben so schreckliche Inconsequenz, zu den Bewunderern des Ritters Gluck zu sagen: wenn ihr durch seine Musik ohne Periode gerührt sein wollt, so wartet, bis sich die Kunst des musikalischen Periodenbaues zu verbessern anfängt. Sollte man nicht auch so nachsichtig gegen diejenigen sein, die das Glück nicht haben, die bewundernswürdigen Effekte des musikalischen Periodenbaues zu kennen, und nur das mit Beifall belohnen und bewundern, was ihnen gefällt, nicht eher von ihnen zu fordern, sich des Beifalls für die Gluckſche Musik zu enthalten, bis man ihnen das unaussprechliche Geheimniß der Periode erklärt hat? Der Verfasser des Versuchs brüstet sich mit einer großen Unpartheilichkeit in Betreff des Ritters Gluck. Es ist eine rare Unpartheilichkeit und in der That von solcher Art, daß man nicht weiß, was man von seinen Urtheilen denken soll, wenn es sich anders so verhält, daß ihm die Musik von Gluck kein Vergnügen macht, und die Wirkung sich nicht der Mühe belohnt.

Er sagt an einem Orte: daß Gluck eine neue Musik-Gattung geschaffen hätte, und an einem andern: daß er nichts neues erfunden habe; und in einer Stelle: daß seine Gattung ein Compositions-System wäre, worinnen der deutsche Geschmack herrsche; daß seine Musik nichts anders als die alte französische Musik sei; daß er nichts weiter gethan, als das einfache obligate Recitativ und die Arien der Italiener nachgeahmt hätte. Anderwärts sagt er wieder: daß er für unwürdig, für verächtlich

erachtet hätte, die Periode und den regelmäßigen italieniſchen Geſang von dem Theater zu verbannen; und in der Folge führt er die Worte an: weit entfernt, den italieniſchen Geſang herabzuwürdigen, hat er darinnen gethan was er konnte und zwar ſein Möglichſtes. Er citirt ſelbſt ſieben bis acht Arien von Gluck, und hätte mehr als zwanzig anführen können, die nach der italieniſchen Form conſtruirt wären. Er belehrt uns ferner: daß das Sujet der Iphigenia, obſchon der ſchönen Sprache des Racine, der Harmonie ſeiner Verſe, des Colorits ſeiner Gemählde, des Reichthums der einzelnen Theile beraubt, immer noch ein intereſſantes Stück geworden ſei, in welchen die Pantomime ſchon allein hinreiche, ihm Leben zu geben. Er ſagt uns ferner: daß er der Muſik dieſer Oper den Charakter nicht abſprechen wolle, indem Gluck ihr einen übertriebenen Ausdruck gegeben hätte. Er belehrt uns endlich: daß man eine eintönige ſchleppende Muſik, wenn ſie ſich einer ſtarken und reißenden Handlung anſchließt und ſich mit ihr zur Heftigkeit und Wärme vereinigt, auch dramatiſch finden kann.

Dies ſind wirklich neue und keine allgemeinen Bemerkungen.

Er ſagt auch: daß dies die großen Mittel wären, deren ſich Gluck bedient hätte, auf einem elenden Theater, woraus die Langeweile alles vertrieben hatte, die große Wirkung hervorzubringen; und doch ſteht man im Begriff, die Vereinigung der Liebe und der Künſte zu geben, wozu ſich ganz Paris einfinden wird. Ferner: daß ſelbſt Alceſte auf einem Theater Glück machen mußte, wo man nichts beſſeres zu ſehen gewohnt war, und doch hatte man Ernelinde und Cephalus darauf gegeben.

Wenn wir übrigens die Kritik nicht ſonderlich lieben, ſo wollen wir doch noch zum Vergnügen eine Stelle aus dem Verſuche citiren, die eine weiſe und wichtige Wahr-

heit in ſich enthält; er ſagt nämlich: daß dieſe Lehre uns dazu diene: zu vergeſſen was wir noch nicht wiſſen. Und wir rufen mit Philamiute aus:
Mais quand vous avez fait ce charmant quoi qu'on die,
Avez-vous compris, vous, toute son énergie?

Journal von Paris,
den 15. Juni 1777.

Brief eines deutſchen Edelmanns, dem man den Verſuch über die Revolution der Muſik geliehen hatte.

Was wünſchen Sie, das ich Ihnen über dieſe Broſchüre ſagen ſoll? sunt verba et voces. Es iſt das Werk eines Menſchen, der zu ſchreiben verſteht und ſo viel Geiſt beſitzt, über eine Kunſt zu urtheilen, für die er weder Sinn noch Kenntniß hat. Es iſt nur in Frankreich *), wo die Manie graſſirt: von etwas zu ſprechen, was man nicht weiß, und wo ſie beſonders bei den ſchönen Geiſtern zur allgemeinen Krankheit geworden iſt. Die Leichtigkeit, Phraſen zu machen; den geiſtreichen Fleck fader Ideen aufzuſpüren, ſich auf Gemeinplätzen mit gewählten Ausdrücken herumtreiben; uns zu überreden, das Vortreffliche aller Dinge geſehen zu haben, giebt ihnen die Keckheit, ſich als Richter in der Malerei, der Baukunſt, der Muſik ꝛc. aufzuwerfen, wenn ſie gleich kaum die Anfangsgründe dieſer Künſte kennen. Aber noch luſtiger iſt das: daß ſie die verachten, die etwas, wenn auch nicht viel, mehr wiſſen, als ſie, und ihre Unwiſſenheit, ihren Eigendünkel angreifen; Alles das vermehrt die Zahl der ſchlechten Bücher, ver-

---

*) An dieſer Krankheit leidet man jetzt (im Jahre 1822) in Deutſchland auch, ſie ſcheint ſogar epidemiſch zu werden.
Anmerk. des Ueberſetzers.

theuert das Papier, verbreitet falsche Gedanken und unterstützt falsche Anmaßungen.

Aber es giebt unter den Schöngeistern Frankreichs noch einen andern Zug des Eigendünkels, eben so lächerlich, nur in seinen Folgen gefährlicher, nämlich: andre Nationen zu verachten und sich über sie einen Vorzug anzumaßen, der noch nicht entschieden ist, und; wenn er es auch wäre, immer eine Art von Unhöflichkeit bleibt.

In dem letzten Jahrhunderte machte sich schon der Jesuit Bouhers lächerlich, daß er in Zweifel zog: ob ein Deutscher ein Schöngeist sein könne. Man hielt sich in ganz Europa über ihn auf, aber in Deutschland nahm man die Sache ernstlicher. Sie werden wohl kaum glauben, wie diese Art von National-Bemerkungen den Haß eines Volks gegen das andre erweckt, nährt und oft die größten Uebel erzeugt. Ich habe in einer kleinen sächsischen Stadt gehört, wie die Bürger aus Haß gegen die Franzosen die Worte Bouhors wiederholten. Ich habe in dem letzten Kriege in einem deutschen Dorfe die Hälfte eines kleinen Detaschements erwürgen sehen, und blos deswegen, weil sich der französische Offizier über die Manieren der Deutschen auf eine unverschämte Weise lustig gemacht hatte. Indem ich die alte lächerliche Bemerkung wieder ans Tageslicht bringe, weiß ich nichts besseres zu thun, als nur zu wiederholen, was seit langer Zeit die besser Gesinnten ihrer Nation gesagt haben.

Aber die Beschuldigung des Jesuiten war nur eine unbedeutende Sache. Die Deutschen könnten sehr gut auf das eitle Verdienst der Schöngeisterei Verzicht leisten, was mehr in der Wendung als in der Sache selbst besteht. Aber was soll man dem klugen Franzosen antworten, der den Deutschen den Geschmack in der Musik streitig machen will; der mit einer feinen Ironie sagt: daß Gluck zwar in Deutschland berühmt wäre, der mit Hohn von dem deutschen Geschmacke, von einer alten celtischen Modulation spricht? ꝛc.

Wie kann man vergessen, daß sich seit hundert Jahren der Geschmack für die Musik, und die gute italienische Musik in Deutschland allgemein begründet hat und den Bemerkungen derjenigen zufolge, die für den italienischen Geschmack eingenommen sind, reiner und strenger erhalten hat, als in Italien selbst; daß man da mehr italienische Musik ausübt, als in Italien: daß da die größten italienischen Componisten einen Theil ihres Lebens zubringen; daß ein großer Theil der Werke von Scarlati, Vivaldi, Corelli ꝛc. deutschen Fürsten dedicirt sind; daß seit Leopold II. bis Joseph II. die Kaiser die Musik geliebt und kultivirt haben; daß sie die größten italienischen Meister an ihren Hof beriefen; daß es Deutschland war, für welches Zeno und Metastasio den größten Theil ihrer Opern geschrieben haben; daß die Deutschen wenigstens nach den Italienern das einzige Volk ist, was den mehrsten Sinn für Musik hat und sie ausübt; daß selbst Soldaten, Bürger und Bauern sich durch ihre Volksgesänge erfreuen? Ist es ein Franzose, der mit Verachtung von einem Lande sprechen will, wo Händel, Graun, Hasse, Bach, Wagenseil, Stamitz, Toeschi, Schobert, Haydn und noch mehr andre lebende Componisten und Virtuosen geboren sind und von ganz Europa bewundert werden. Die Schulen Italiens sind immer mit Deutschen besetzt gewesen; und es ist das vortreffliche Werk von Fux, wonach die Italiener componiren lernen. Hätten die Deutschen daher an den Franzosen wohl etwas zu beneiden, was von allen Völkern gerade dasjenige ist, welches am wenigsten musikalisches Gehör hat, und das letzte gewesen ist, was den guten Geschmack für italienischen Gesang annahm?

Es ist merkwürdig, daß es nicht nur der Geschmack, die Anmuth und der schöne Gesang ist, was unser großer Kenner den Deutschen abspricht, sondern auch das Gefühl des Ausdrucks und des Pathetischen, das heißt: das, was alle Menschen fühlen und vielleicht besser beurtheilen können, weil sie; da sie weniger durch die Kunst verfeinert und weniger empfänglich für das sind, was den Geist an-

geht, allen Eindrücken der Natur näher stehen. Sehen Sie, mit welchem Air der Verachtung und der Persiflage der Verfasser des Versuchs uns sagt, daß Alceste von Gluck in Italien keinen Beifall gehabt hat, wo; beiläufig gesagt, sie gar nicht gegeben worden ist; daß sie aber in Deutschland für das vorzüglichste Werk des Pathetischen gehalten werde. Diejenigen, die in Paris die Werke des Michel-Angelo der Harmonie nicht nach ihrem Geschmacke gefunden haben, sind; sagt er, genaue Kenner, deren Ohren an die italienische Musik gewöhnt sind, und Verehrer eines Pergolese, Buranello und Jomelli. Wenn unser scharfsinniger Kenner die Theater in Wien, Berlin, Dresden, Manheim, Stuttgart ꝛc. gesehen hätte, so würde er wissen, daß der vierte Theil der Zuschauer Leute sind, die die Musik sehr gut kennen, und die in ihren Leben nichts als Musik von Pergolese, Buranello, Jomelli und ihres Gleichen durch die größten Virtuosen vorgetragen, gehört haben. Es ist eigen, daß; wenn man da auch niemals eine italienische Oper gesehen, sondern nur in schlechten Concerten einige Arien von berühmten Meistern verhunzt gehört hat, man sich doch im Stande fühlt, sie beurtheilen zu können; und was noch mehr ist, sie zu protegiren. Ein solcher Zug wäre nichts für einen Mann von so viel Geist, als der Verfasser des Versuchs ist, und es möchte ihm wohl nicht gelingen, den deutschen Geschmack für einen Autor, zu unterdrücken, dessen Werke übersetzt und in Deutschland allgemein beliebt sind.

Journal von Paris,
den 21. Juni 1777.

Die Brochüre und Herr Hieronymus.

(Eine kleine moralische Erzählung, aus einigen von einem Edelmanne in der Champagne geschriebenen Briefen).

M•• besuchte mich ohnlängst ein paar Tage auf meinem Guthe. Sie wissen, er ist mit meiner Frau verwandt, ...

und ist ein Raisonneur in der Musik. Nicht zufrieden, reich zu sein, trachtete er auch darnach, Geschmack zu erlangen, weshalb er sich mit einer Gesellschaft, welche die Periode untersucht, in Verbindung setzt. Ein gewisser Aufsatz: der Versuch über die Revolution der Musik, betitelt, verdreht ihm den Kopf. Man hatte ihn zu einem großen Soupee eingeladen, wo dieser Versuch ausgetheilt wurde. Er war niemals geizig gewesen, und machte sich aus Gemälden nicht viel mehr. Ich hörte vor meiner Thüre eine wahre Fluth von Raisonnements. Was! zu was nützt mir die gute Eigenschaft eines Land-Bebauers, durch welche ich mich berühmt zu machen gedachte, zu was die lange Erfahrung über den Weinbau meiner Berge? Er durchlief mit einer Art von Zerstreuung alles, was mich interessirt; die Früchte einer zwanzigjährigen Erfahrung und Arbeit, alle meine Ackergeräthschaften, meinen schönen neu gebauten Keller, meinen schönen Küchengarten mit lebenden Hecken umgeben und einer äußerst anzüglichen Aussicht: unsre Unterhaltung wurde ohne Aufhören durch die Gründe des Gesanges und durch Gespräche über Sänger unterbrochen. Unaufhörlich wiederholte er mir, daß die Gedanken einfach, getragen, periodisch, rollend und nicht abgerissen, unreif, unzusammenhängend wie in der Gluckschen Musik (dessen Opern dem Publikum nicht behagen wollen) sein müssen; und über alles das, sagte er mir, können Sie sich durch die Brochüre; indem er mir den vorher genannten Aufsatz von innen und außen zeigte, unterrichten. Es ist wahr, fügte er hinzu, daß ein gewisses Abendblatt sie auf eine unschickliche Weise lächerlich gemacht hat; es ist nicht höflich, die Philosophie der Kunst so zu behandeln. Wenn aber die winzigen Zeitungsschreiber mit ihren Pasquillen nicht bald aufhören, so wird man ihnen auf eine Art antworten, die ihnen bei Gott! nicht lieb sein soll. Was die andern Journale betrifft, so haben wir solche Maaßregeln getroffen, daß sie sich weise benehmen werden.

Wir kamen etwas später zu Hause an, als ich gewollt

hatte. Ich hoffte da meine Frau und Tochter zu finden, die sehr musikalisch sind; aber freilich nicht so sehr, daß sie wüßten, was die Periode und der Kreis ist. Alle Fragen meine Frau über seine Familie, alle Fragen meine Tochter über die schönen Federn, konnten den Periodisten auf keinen andern Gedanken bringen; so daß ich zu mir selbst sagte: die Periode muß doch schön sein, aber die Unterhaltung ist gewiß unzusammenhängender, als der Gesang von Gluck.

Man wagte es nicht, nach dem Desert zu singen; ein alter und angenehmer Gebrauch, der zur Freude, zur Liebe und zur Eintracht erhob; der sich noch aus der Zeit Daphnis und Chloe herschreibt und in der Champagne beibehalten worden ist. Das erst aufkeimende Talent meiner Tochter und die kleinen Arien aus dem Pächter oder dem Wahrsager, würden sich vor einem Kenner, der den Versuch studirte, zu sehr compromittirt haben. Unser Gast wurde mithin in ein Zimmer, wo sich ein Klavier befindet, gebracht. Wir waren vorbereitet, sein glänzendes Talent in dem Maaße zu bewundern, wie er uns Bescheidenheit eingeflößt hatte. Nun können Sie sich die Verwunderung und den Verdruß meiner Tochter gar nicht denken; er kannte nicht einmal die Tasten und hatte noch niemals Noten-Papier gesehen. Sie wurde versucht, ihn eben so sehr zu verachten, wie die Damen d'Ep..... einen Schöngeist von Rheims verachteten, der nicht einmal das Bild des Merkurs kannte. Nachdem wir uns zurückgezogen hatten, sagte sie: Vater, Sie haben uns oft gesagt, daß die gebildeten Leute von Paris über den Ackerbau philosophirten, ohne eine Scheune gesehen zu haben, und daß der Koch des Präsidenten H*** sich über den Artikel: Küche, in der Encyclopädie lustig gemacht hätte. Ist die Periode meines Cousins nicht gerade so ein Gegenstand, wie der Ackerbau und die Küche? Ihre Vermuthung war richtig genug, aber da ich nicht wünschte, daß sie gegen den Cousin ein böses Vorurtheil hegen sollte, so machte ich ihr bemerklich, daß der Aufenthalt in großen Städten, der

unausgesetzte Genuß der Künste und die Unterhaltung über ihre Bestandtheile, eine gewisse Bemerkungsgabe hervorbrächte, die der Kenntniß ähnlich wäre; daß aber letztere nicht anders erworben würde, als durch eigne Ueberlegung und Bearbeitung des Gegenstandes, wie beim Ackerbau. Meine Tochter stutzte, und wir ertrugen den Musikus, ohne ihm merken zu lassen, daß wir ihn nur ertrugen. Das ist die vollkommenste Ausübung der Klugheit und der Moral gegen die Musik-Gelehrten und andre.

Aber trotz unserer Nachsicht mußte er den Tag darauf für die Lästigkeit seiner Weisheit büßen. Es war mir nicht eingefallen, meinem Gaste Schlingen zu legen und reinen Wein einzuschenken, denn ich versuche es niemals, Jemand zu corrigiren; und der Musikfreund wäre von mir geschieden, ohne zu wissen, daß er sich lächerlich gemacht hatte, wenn nicht mein alter Freund Hieronymus, der ehemals Kapellmeister gewesen ist, zum Mittagsessen zu mir gekommen wäre. Und wenn Hieronymus zum Mittagsessen kommt, so sieht man ihn gewöhnlich schon nach zehn Uhr, um mit zu frühstücken. Er kam von einem seiner Freunde, dem Abte von St. B** und kehrte mit neuen Nachrichten über den Champagner-Wein, den er eben so sehr als alle Virtuosen der Welt, liebt, zurück. Ich hatte noch nichts von seinen Kenntnissen erwähnt, aber der Herr Cousin hatte auf der Stelle den Ton seiner Stimme observirt, so wie das glatte Kinn

Et qu'un léger duvet ne couvre pas encore,

in einem Alter von siebenzig Jahren; und ein Gesicht, was den Damen aus dem vorigen Jahrhunderte gleicht, die sich noch freuen, das Ende des jetzigen zu sehen. Auf dem Gesichte meines Cousins war deutlich ein Ausbruch des Lachens zu bemerken, aber seine Feinheit nahm doch den Ton der Freundschaft an, und Hieronymus, entzückt von dem guten Freunde, den er noch niemals gesehen hatte, schmeichelte sich, daß die Rede von Weinen aus Auvilé und Cumière sein würde. Aber der neue Anhänger der Periode unterjochte alles, und man mußte über Musik

ſprechen. Stellen Sie ſich einen alten, mit einer Commende dotirten reichen und etwas luſtigen Abt vor, der vor funfzehn Jahren aus der Sarbonne gekommen iſt; den ein unhöflicher Heuchler ſich zur Zielſcheibe ſeiner Freiheiten machen möchte.

Nachdem er den Streit eine kurze Zeit abgehalten hatte, nahm er auf einmal einen edeln und ſanften Ton der Stimme an, als ob er wie Aeneas das Unglück Ilions erzählen wollte, und ſagte: Mein Herr! bevor wir von Muſik ſprechen, will ich Ihnen nur erſt mit wenig Worten ſagen, was ſie mich gekoſtet hat, und Sie ſollen entſcheiden, ob ſie mir Vergnügen machen kann.

Ich bin im Jahre 1698 in der kleinen Stadt Averſa, zwei Stunden von Neapel geboren, und erhielt die Namen: Girolamo Granelli. In Italien nahm man mir ſchon die Hälfte meines Namens, und in Frankreich verwandelte man noch die andre Hälfte und nannte mich ſchlechtweg: Herr Hieronymus. Meine Eltern hatten mich nach Neapel zu einem reichen Paſtetenbäcker gethan, dem Nachbar des Pallaſtes und der mit allen Advokaten gut Freund war. Einer von ihnen, ein großer Freund des ſchönen Geſanges, bemerkte meine Stimme und fragte mich eines Tages: Junge, willſt du ſingen lernen? Ich antwortete, ja, ich will es gern; und er ſagte mir, daß er für mich die Koſten im Conſervatoir, wo ich vervollkommt werden müßte, bezahlen wollte. Ich weiß nicht, was es ihm gekoſtet hat, aber ich weiß auch, was es mich koſtete; und ob man mich ſchon deshalb tadelte, daß ich unerkenntlich wäre, ſo warf mir doch mein Gewiſſen nichts vor. Man ſprach wegen mir mit dem Kardinal Trimouille und ich reiſte nach Frankreich, wo ich alle Motetten des Abts Madin, de la Lande's und Blanchard's geſungen habe. Dieſe Art von Muſik war zwar nicht ſo, wie ich ſie bei Paglietta gehört hatte. Ich gewöhnte mich jedoch gleichwohl an dieſen freundlichen Geſang. Es fiel mir ſelbſt einmal ein, daß ich ein Mann wäre, ich wollte mich verheirathen und traf auch ſchon eine Wahl; aber der Geiſtliche ſchlug es

mir ab; und als ich Vorstellungen dagegen machen wollte, lachten der Küster und der Thürsteher mir zugleich ins Gesicht. Seit dieser Beschämung habe ich so zu leben getrachtet, wie es der einzige große Zweck ist: für andre wie für uns. Ich habe gelebt; ich habe Freunde gefunden, die mich getröstet, geachtet haben; ich lese etwas, aber ich hätte mir zu meiner Lektüre gewiß nicht den Versuch gewählt, den Sie mir vorschlagen. Ich werde ihn indessen lesen, um mich Ihnen verbindlich zu zeigen; aber jetzt wollen wir essen. Man hat mir gesagt, daß sich Aristoteles vor einen Mann fürchtete, der nur für ein einziges Buch eingenommen war; Sie sind dieser Mann, denn Sie denken an nichts als an den Versuch. Was mich betrifft, ich bin nicht für ein einziges Gericht, denn mein Frühstück ist schon wieder vergessen.

Hieronymus endigte eben die Erzählung seiner Unglücksfälle, als die Damen eintraten; und man dachte an nichts weiter, als zu essen und vergnügt zu sein.

Hieronymus hatte sich wieder erholt; der Cousin machte sich angenehm; sei es, um seinen Mentor zu gefallen, oder daß die Gesellschaft seinen natürlichen Anstand bemerken sollte; meine Tochter vergaß die alten Behauptungen und Ansprüche die er gemacht hatte, weil sie an diesem Tage nichts als angenehmes an ihm gefunden hatte. Man sprach weder von der Oper, noch von den Rosenmädchen, noch von den Insurgenten, sondern von den Ländereien von St. Thierry und den ersten Fässern von Ay. Nach dem Essen war Hieronymus froh und heiter und verlangte den Versuch; zog seine Brille heraus und fing seine Lektüre mit einem dreiviertelstündigen Schlafe an; er fing endlich an zu lesen und las zum großen Vergnügen des Cousins bis zu Ende. Indem letzterer seine Brochüre wieder zurücknahm, sagte er: Nun Herr Hieronymus, was sagen Sie dazu? Finden Sie darinnen nicht Stoff zu einem neuen Gedichte des Trissin: l'Italie délivrée des Goths? der gerettete gute Geschmack? was der große Haufe bewundern und für ein Meisterstück halten wird? Glück

hat seine Spießgesellen gehabt, wir haben ihm aber seine Thaten besser erzählt. Caro lui, antwortete Hieronymus, und das Publikum wird Ihnen die ihrigen erzählen und wird alle Hände über diesen Mann halten. Aber lassen Sie uns ihn bei Seite setzen, und vorerst von den Gothen sprechen, von welchen Sie behaupten, daß sie uns befreiet haben. Diese vorgeblichen Gothen sind ein Volk, das viel weiter ist als Sie, und theilen fast auf gleiche Weise mit uns den Ruhm der Musik. Es giebt Gattungen, worinnen sie einzig excelliren; sie haben Vorzüge, die wir vernachlässigt haben. Die ununterbrochene und vervollkommte Ausübung der Blas-Instrumente giebt ihrer Musik einen gewissen Ausdruck des Hauches, während die unsrige nur den Bogen verräth. Von diesem einzigen Unterschiede kann man schon auf die andern bedeutendern schließen; sie suchen die Stimme den Saiten-Instrumenten ähnlicher zu machen, sie suchen durch sie die schönsten Stellen, die Passagen, die Leichtigkeit, die Höhe der Saiten-Instrumente nachzuahmen und ihnen einen Effekt, den Blas-Instrumenten ähnlich, zu geben. Sie geben der Stimme bessere Accente, und eine Fülle leidenschaftlicher, stolzer, schmachtender und klagender Töne. Ich habe wenig Abhandlungen gelesen, und ich glaube, daß im Allgemeinen die Metaphysik der Künste nicht eher bestritten werden sollte, als bis die Kunst bis auf den Grund kultivirt ist; wenn sie der Kunst vorangeht, so haben Sie Abhandlungen über die Musik, wie die des Abts Aubignac, oder wie unsre Raggionamenti über das Trauerspiel: Abhandlungen ohne Erfahrung, unausführbare sich widersprechende Regeln, ohne den wahren Sinn der Uebereinstimmung, Sammlungen von Beispielen und Kunstwörtern. Das hätten Sie, ehe Sie schrieben, besser überlegen und kennen sollen. Es sage mir einmal Jemand, was die Worte Periode, Beweggrund und Styl in dem Munde; ich weiß nicht einmal wie vieler Menschen, bedeuten sollen, die nicht einmal den Takt schlagen und einen Rigodon von einer Menuet unterscheiden können? Es sind Worte, die sie in der Eile

aus den Unterhaltungen des Abts A*** aufgegriffen, aber den wahren Sinn nicht verstanden haben. Ach! warum hat dieser Abt nur für die Tauben gesprochen, die darüber streiten, weil sie ihn falsch verstehen, und sagen: es ist für uns weiter nichts nöthig, als die Scala zu wissen? (ich habe dies in einer Ihrer Anmerkungen gesehen). Ich kenne die Tonleiter, und vielleicht noch etwas mehr; aber weder ich, noch meine Collegen; noch die berühmtesten Componisten meiner Zeit, noch mein Freund Abel, der jährlich viel für London arbeitet, haben von der Periode oder dem Kreise gesprochen. Das Wort ist ohne Zweifel gut, und hat für den Kenner einen Sinn; und wenn ein Mann von Geist, wie der Verfasser des Versuchs ist, es geschickt anzubringen weiß, so glaubt der Leser, daß er es verstehen muß. Versteht er es wirklich? Nein; nicht mehr als einer, der nicht einmal den richtigen Ausdruck der Sprache und den Gang der oratorischen Periode weiß. Sie haben jetzt an den Ritter Gluck einen Componisten, von welchen Sie den musikalischen Ausdruck lernen können. Benutzen Sie die Gelegenheit, und Sie werden in der Folge unterscheiden lernen, ob der Ausdruck immer an die periodische Form und an einen einzigen Beweggrund gekettet sein kann.

Der Musikfreund wollte immer sprechen, aber Hieronymus fuhr mit Standhaftigkeit fort. Man muß mit seinem Geschmacke in Richtigkeit sein. Ein Mensch, der konfus denkt, und von andern aus der Fassung gebracht wird, die er sich zum Muster wählt; wenn sie auch etwas mehr wissen, betrügt sich selbst und gewöhnt sich an einen künstlichen, kindischen Enthusiasmus; er hält sich an Systeme und überläßt sich gewissen Formen und Grundsätzen, von welchen er weder den Umfang, noch die Beschaffenheit, noch den Werth kennt. Ich habe solche Freunde der Kunst gekannt, die sich einbildeten, die italienische Musikgattung lieben zu müssen, weil die Italiener in ganz Europa als vorzüglich betrachtet werden. Sie bemühten sich, ihnen nachzuempfinden, und fielen auf etwas Abstechendes, was

gerade

gerade das Schlechteste war, auf die übertriebenen Verzierungen, auf eigensinnige narrenhafte Stellen; sie glaubten unsre harmonischen Gurgeleien, unsre phantastischen Variationen bewundern zu müssen. Sie waren bei einem Orgelpunkte außer sich vor Freude; und noch jetzt in der schönen Arie aus Orpheus bei den Worten: ma triste plainte, bringt Demoif. Le Gros statt eines klagenden und rührenden Ausdrucks, einen glänzenden und unnützen Orgelpunkt an; ich habe gesehen, daß in einem Concerte alles applaudirte, und die Musikfreunde beim Herausgehen unter einander sagten: ich bin für Gluck. Sie zweifelten nicht, daß das Verdienst dieses einzigen Mannes nicht in einigen Annehmlichkeiten und musikalischen Phrasen besteht, sondern in dem eignen jedem Worte angemessenen Ausdrucke, und in dem Zusammentritte jedes Ausdrucks; bald durch die Deutlichkeit der Stimme, bald durch den Zutritt des ganzen Orchesters zu einem einzigen und großen theatralischen Effekte.

So viel für die Gluckisten. Eben so hörbare Gründe, die Verführung einiger oberflächlich angehörter Arietten, Verbindungen mit einem Künstler, einem Schriftsteller oder einem großen Herrn, das Bedürfniß, sein Wort in den Mode-Unterhaltungen wichtig zu machen, oftmals das Andenken an Italien und die vorgefaßte Meinung über alle Arten des Vergnügens, was sie auf ihrer Reise genossen haben; und was weiß ich, hundert kleine verschiedene Einflüsse haben die Anti-Gluckisten, die Periodisten hervorgebracht; und Sie möchten wohl in Verlegenheit gerathen, mir die Periode und alles das, was die schöne Form in unserer Oper heiligt, erklären zu können. Wenn Sie unter der Periode den Zusammentritt mehrerer musikalischer Gedanken zu einem einzigen Effekte der Melodie, was man Arie nennt, verstehen, so nennen Sie große Worte, und die Sache ist allgemein wichtig. Ich kann Ihnen aber auch alsdann sagen, daß in dem geringsten Volksliede die Periode zu finden und es der Mühe nicht werth ist, darüber zu streiten. Wenn Sie aber sagen

wollen, daß die Periode die nämliche, aber veredeltere, vervollkommtere, gänzlich entwickeltere Form, die nur ein einziges Motiv, und in dem Gange einer einzigen Arie alle Nüancen des Ausdrucks einer Leidenschaft zum Gegenstande hat, dann ist es ohne Zweifel eine sehr gelehrte und sehr schöne Sache, wenn sie nöthig ist, aber eine sehr überflüssige, wenn man sie entbehren kann. Ich vermuthe, es sind zwei Ursachen, für welche wir uns nicht interessiren können.

Die erste ist die periodische Form, an welche sich unsre Poesie gewöhnt hatte: es ist nicht nöthig, sich deswegen bis zu den Griechen zu versteigen, da wir die Trubadours auf ihrem Wege finden. Die Trubadours waren unsre Vorfahren und für sie war jede Poesie Gesang. Der Gesang regulirte größtentheils die Form, den Nummerus und das Versmaaß. Aus der Canzone entstand die Octave und diese, um den Sinn des unveränderlichen Nummerus von acht Versen zu verbessern, schloß sich strenge an die Periode an, und unser Ohr, an diese Form gewöhnt, verlangte sie auch von der Musik. Aber was noch mehr ist, so muß man sich erinnern, daß bei uns die Oper der Tragödie vorangegangen und ihr angepaßt worden ist; während in Frankreich die Tragödie der Oper voranging und ihr besonderes Recht behauptet. Es ist bei Ihnen so viel dafür und dagegen gesprochen worden, daß es nicht nöthig ist, etwas darüber zu wiederholen. Aber bei uns würde die Schwierigkeit der Melopee für die Tragödie außerordentlich gewesen sein, wenn wir nicht die Maaßregel ergriffen hätten, die Scene dem Recitativ auf eine solche Weise aufzuopfern, wie man es gewohnt war; und es würde niemand ein Stück angehört haben, wenn nicht der Haupt-Effekt der Leidenschaft für eine Bravour-Arie zu Ende der Scene aufgespart worden wäre. Die Ariette war eine poetische Periode, der auch die musikalischr Periode angepaßt werden mußte. Sie können mithin sehen, welchen Inconvenienzen die Erfindung unterworfen war; 1) der ausschweifende Geschmack in allen Künsten, die in Rea-

pel beliebt waren; denn wenn man ein Gemählde oder ein Gebäude loben wollte, ſagte man: es iſt stravagantemente bello; 2) die Unverſchämtheit der Prima Donna... (Das Ende fehlt).

An den Herausgeber des Journals von Paris.

Antwort auf den Verſuch über die Revolution der Muſik.

Die Spielereien ſind gut und angenehm, aber nicht gründlich. Das Publikum antwortet auf den Verſuch über die muſikaliſche Periode beſſer als Sie. Es folgt daher eine andre kurze aber gewiß faßlichere Antwort, die; wenn ſie auch nicht den Cathegorien des Ariſtoteles gleichgeſtellt werden kann, doch gewiß nicht weniger entſcheidend iſt.

Als gedachter Verſuch erſchien, gab man die Oper: Cephalus (den 3. Juni) und die Einnahme war 777 Liv. Iphigenia (den 6. Juni), die Einnahme war 3265 Liv. 10 S. Cephalus (den 8. Juni), die Einnahme war 544 Liv. 10 S. Den Dienſtag darauf 1410 Liv. 10 S. Alceſte (den 13. Jun), 4309 Liv. 10 S. Cephalus (den 15. Juni), 625 Liv. 10 S. Alceſte (den 17. Juni), 2500 Liv. Iphigenia (den 20. Juni), 4480 Liv. Dies iſt die richtige Caſſen-Rechnung. Ich liebe nur, das zu ſagen, was alle Welt weiß, und kann mich über die hochtrabenden Phraſen und die Metaphyſik der muſikaliſchen Brochüren ärgern. Ich bin wie jener Spaßvogel des vorigen Jahrhunderts, welcher ſagte: je n'aime pas le brailler, et je n'entends pas le raisonner.

Ich habe die Ehre zu ſein ꝛc.

Urlubreiu.

Journal von Paris,
im Juni 1777.

Brief eines Einsiedlers aus dem Walde von Senart (M. L. M. D. C.) an die Herausgeber des Journals von Paris.

Erlauben Sie, meine Herren, wenn ein Greis, der außer der für die Menschheit nützlichen Untersuchung der Wahrheit, allen entsagt hat, Ihnen einige Bemerkungen über verschiedene Artikel Ihres Journals mittheilt.

Die Musik nimmt darinnen mehr Raum ein, als alle andre Wissenschaften zusammen. Könnte man Ihnen und den Philosophen, die sich mit der musikalischen Periode beschäftigen, nicht sagen: relinquite istum ludum Litterarium Philosophorum, qui rem magnificentissimam ad Syllabas vocant, qui animum, minuta docendo, demittunt et conterunt. (Sen. Epist. 71.) Lesen Sie das Programm der Harlemmer Gesellschaft, sie verlangt nämlich: daß man ihr die Mittel anzeigen möchte, die Aufklärung zu vermehren, und die Sitten in derjenigen Klasse von Menschen zu reinigen, die ihre Subsistenz durch eine tägliche Arbeit gewinnen müssen. Dies wären Gegenstände, die Sie beschäftigen sollten. Ihr Correspondent, Herr Propatria, kündigt uns an, daß er sich vorgenommen hat, uns nützliche Wahrheiten zu sagen, ohne jemand zu beleidigen, daß er aber mit der Verschönerung von Paris anfangen will, dies verräth die Erziehung des Marquis in der Dachstube ein wenig zu sehr, wo; nachdem man die Stärke und Schwäche aller Wissenschaften untersucht hat, entschieden wird: daß der Herr Marquis tanzen lernen soll.

Sie sprechen fast alle Wochen von dem Guten, was die Freiheit in der Malerei erzeugt hat. Es ist immer viel, eine abgeschmackte Einrichtung aufzuheben; ich lese aber zu gleicher Zeit in den amerikanischen Constitutionen, daß die edeln und menschenfreundlichen Colonien die Einführung der Neger vertheidigt haben.

Bedenken Sie, meine Herren, daß wir von jetzt an bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts noch 23 Jahr haben, und daß, wenn der Sclavenhandel in dieser Zeit nicht abgeschafft wird, die Nachkommen unser Jahrhundert nicht das Jahrhundert der Vernunft und der Menschlichkeit, sondern der Raisonnements und der Phrasen nennen werden. Ich bin sehr traurig: denn wenn ich auch schon längst alle Eigenliebe, was mich betrifft, abgelegt habe, so hege ich sie doch noch für mein Jahrhundert und mein Vaterland. Ich kann nicht leiden, daß man sich ein Vergnügen daraus macht, diejenigen zu verunglimpfen, die ihnen Ehre machen, und ich habe nicht ohne Widerwillen in Ihrer No. 150 die Anekdote, die den Brief über die Creter schließt, gelesen. Diese Anekdote, die durchaus falsch ist, ist außerdem nichts weniger als neu; aber der Verfasser des Briefs hat sie umgestaltet; er hat die Herren, die den H. Ludwig folgten, an die Stelle der Kreuzritter, die Constantinopel nahmen, gesetzt; und einen Ball, der den schönen Syriern gegeben wurde, mit einer wollüstigen Scene in der St. Sophienkirche vertauscht. Er durfte nur das Werk nachschlagen, worinnen er eine genaue Beschreibung von der Plünderung Constantinopels und die Unwahrheit seiner Anekdote gefunden haben würde, und um sich der Wahrheit noch mehr zu versichern, hätte er in dem griechischen Historiker Nicetus, der auch in dem Essai sur l'Histoire generale citirt ist, die weitere Bestätigung finden können. Voltaire hat sie schon sehr herausgeputzt, und der Abt Fleury, der so unpartheiische, genaue Historiker, hat sich nicht gefürchtet, sie beinahe Wort für Wort abzuschreiben, weil die Erzählung mit einem Briefe, welchen der Pabst Innocentius an den Marquis von Montferrat, einem der Generale der Kreuzritter, geschrieben hat, worinnen er ihnen die Greuel verweißt, bestätigt ist. Es war freilich nöthig, drei oder vier Bände nachzuschlagen; aber wie Sie sehen, ist die Anekdote falsch, selbst wenn man ihre wahre Angabe wieder herstellen wollte. Ich habe noch eine große Anzahl ähnlicher Beschuldigungen,

die man ſich gegen dieſen nämlichen Schriftſteller erlaubt hatte, und die ganz falſch waren, berichtigt. Man iſt lange der Meinung geweſen, daß man keine genauern Hiſtoriker hätte, als diejenigen wären, die ſchwer ſchrieben und daß es nichts als Narren gäbe, die geſunden Verſtand hätten.

Ein Eremit aus dem Walde
von Senart.

Journal von Paris,
den 9. Juni 1777.

Brief von M. L. A. an den Eremit von Senart.

Sie haben ſich eine ſchöne und einem Eremiten ganz würdige Beſchäftigung vorgenommen, nützliche Wahrheiten zu verfolgen; nehmen Sie ſich aber in Acht, daß Sie auf Ihrem Wege nicht auf größere Irrthümer ſtoßen. Bedenken Sie, daß der Menſch ſo wenig für die Wahrheit geſchaffen iſt, daß er nichts mehr liebt als was ihn täuſcht; das Wahrſcheinliche, das Wunderbare, die Nachahmungskünſte, alles iſt Täuſchung; alles iſt Vergnügen. Die Poeſie, ſagt einer der Alten, iſt eine Kunſt, worinnen derjenige, der betrügt, nützlicher iſt, als derjenige, der nicht betrügt; und der, der nicht betrogen wird, weniger weiſe iſt, als der, der betrogen wird. Bedenken Sie, daß; wenn Sie die Vernunft an die Stelle des Enthuſiaſmus und die großen Leidenſchaften; die zwar Kinder des Irrthums ſind, ſetzen, es um die Liebe, um die Ehre und um das Vaterland geſchehen iſt. Bedenken Sie, daß die Vernunft ſich niemals ohne Anſtrengung ausüben läßt, und daß die Empfänglichkeit immer der Erfahrung vorangeht. Bedenken Sie, daß in den nämlichen Künſten, die Sie für unwichtig zu betrachten ſcheinen, die koſtbarſten Wahrheiten unerreichbar bleiben und niemals bekannt werden würden. Bedenken Sie endlich, daß die Natur unter die wenigen Freuden, die

ſie hier und da auf den Weg des Lebens geſtreut, auch mit voller Hand die Uebel und Beſchwerden geſäet hat; und Sie werden mit einem Philoſophen älterer Zeit, der; was die Wahrheit betrifft, nicht Eremit war, ſagen müſſen: man muß die Künſte lieben, ehren und aufmuntern; ſie ſind das köſtlichſte Geſchenk, was der Himmel den Sterblichen verliehen hat.

Ich wende mich weg von Ihren Sarcasmen, allen kleinen Geiſtern und allen den kalten Gloßenmachern, die die Künſte entehren; die einen durch cultiviren, die andern durch auslegen. Ich achte die Rede, die Gedichte, die Gemälde und die Werke der Muſik, die nicht zum Herzen ſprechen und deren Effekt nur auf die Sinne berechnet iſt, auch nicht höher als Sie. Ich muß immer über jenen Redner lachen, der; während Timotheus Euböa befreiete und Iphicrates das Lacedemoniſche Heer vernichtete, ſich abängſtigte, den Perioden Form und Gränzen zu geben, gerade wie ehemals unſre Gärtner den Tax- und Buchsbaum zierlich zu ſchneiden und bogenartig zu formen ſich abmüheten. Es iſt wahr, es giebt wirklich einen Componiſten, der die Kunſt zu einer Höhe erhebt, zu welcher ſie noch keines der gebildeteſten Völker der Erde erhoben hat; der die ſo lange gewünſchte Vereinigung der Muſik mit der Poeſie herſtellt; der die Leidenſchaften erregt und malt; der den Greiſen Empfindung und den Künſtlern Gedanken giebt und überall Thränen erweckt. Wenn ſeine Geſänge voll von Hoheit, Salbung und Wahrheit ertönen und ſowohl zum Herzen als zum Verſtande ſprechen, wenn der Eindruck (wer ihn faſſen kann) ganz Frankreich, Italien, Deutſchland und alle Nationen Europa's ergreift, ſo gehen Sie heraus aus ihren Wäldern und vereinigen Sie ſich mit dem Volke zu ſeinem Beifalle und ſeinem Ruhme; der Nutzen iſt größer als der, den Sie vorſchlagen. Die neuern Regierungen wiſſen noch nicht, bis zu welchem Punkte die Künſte, beſonders die Muſik, auf die Sitten der Völker Einfluß haben. Die muſikaliſchen Compoſitionen, von welchen ich eben geſprochen habe, werden Ihnen genug Stoff über

dieſen Gegenſtand darbieten, Ihre Feder würdig zu beſchäftigen und Sie zugleich in Ihrer Einſamkeit zu erfreuen.

Journal von Paris,
den 15. Juni 1777.

An die Herausgeber des Journals von Paris.

Das Publikum iſt doch gar nicht klug zu machen. Wie kann es ſich noch ſo in Menge in einer Oper einfinden, wo die Modulation ſo abgeriſſen, die Perioden ſo unpoetiſch, die Gedanken ſo unausgeführt, die Strophen ſo ohne alle Rundung ſind, da doch gegen die Opern Glucks eine ſo alles erläuternde und unheildrohende Schrift erſchienen iſt? Hat nicht ein großer Poet geſagt, daß der Autor des Orpheus, der Alceſte und Iphigenia nichts anders als ein niedriger Proſaiſt iſt? Hat er nicht auch geſagt, daß man die italieniſchen Opern und die Tragödien des Racine, die Gluck durch ſeine Muſik gleich dem Shakeſpeare; der aber nichts vollkommenes gemacht hätte, zu einem großen Ganzen erhoben hat, nicht mehr ſehen will? Was haben Sie auf Bemerkungen von ſolchem Nachdrucke zu antworten? Gewiß hat der tiefſinnige Verfaſſer der Brochüre recht, wenn er ſagt, daß die Opern von Gluck nur für die Mehrzahl ſind! denn ich habe noch niemals eine größere Menſchenmaſſe beiſammen geſehen, als bei der Aufführung der Iphigenia. Und was für Menſchen? Alle Nationen, Fremde, Kenner und Nichtkenner, Greiſe, Kinder, Schriftſteller, Componiſten, Künſtler aller Art, applaudiren, und wiſſen doch nicht einmal, wie eine Periode ausſieht.... Es fällt mir etwas ein; wie wäre es, wenn Jemand in die Mitte des Parterre unter die unwiſſenden Enthuſiaſten träte, und den Verſuch über die Periode, laut abläſe? Ich bin überzeugt, die Menge würde ſich zerſtreuen wie der Nebel am Morgen, wenn die Sonne aufſteigt! Es iſt es kleiner Vorſchlag, den ich den Freunden

des schönen Gesanges zur Ausführung bei der nächsten Vorstellung der Iphigenia, gehorsamst zu Füßen lege.

Journal von Paris,
im Juni 1777.

Auszug eines Briefes von einem wirklichen Deutschen an den vorgeblichen Deutschen:

Ist es Ihnen gefällig, mein lieber vorgeblicher Landsmann, daß ich Ihnen meine Meinung über eine Brochüre unter dem Titel: Versuch über die Revolution der Musik in Frankreich, sage. Ich errathe Sie; Sie glauben, daß mich das böse Beispiel schon angesteckt hat, und daß ich nach einem Aufenthalte von einigen Monaten in Ihrem Lande schon wie ein vorgeblicher Deutscher von Paris, über alles abzusprechen verstehe. Sie irren sich: die wahren Deutschen aus Deutschland sprechen wenig von Dingen, von welchen sie nichts wissen, und besitzen keineswegs die edle Zuversicht, mit Gleichgültigkeit über etwas zu schreiben, es mag wahr sein oder nicht. Ich verstehe mich auf die Musik etwas besser, als der Verfasser des Versuchs; und ob ich schon gestehen muß, daß ich darinnen wenig von seinen Sätzen begreife, so verstehe ich demohngeachtet so viel, um den Schluß machen zu können: daß man selbst ein großer Componist sein und seine Abhandlung doch nicht verstehen kann. Der Zweck des Verfassers ist: die Talente Glucks in den Augen der französischen Nation zu verdunkeln und seinen Verehrern Stillschweigen zu gebieten. Ohne Zweifel ein würdiger Vorsatz eines Schriftstellers von so viel Fruchtbarkeit an Worten von Musik, als Unfruchtbarkeit an Ideen über die Musik! das ist ihm gleich viel. Aber die Eigenthümlichkeit seines Zwecks ist in Vergleich der Fehler, die er Gluck vorwirft, gar nichts: Es ist ihm z. B. zuwider, daß der Künstler ein Deutscher ist und daß er den Dialekt seines Vaterlan-

des hat. Als wenn der Dialekt einer Sprache in der Musik etwas andres wäre als in einer andern. Er kann nicht leiden, daß dieser Componist eine Musik gemacht hat, die weder französisch noch italienisch ist; daß er weder Pergolese noch Jomelli ist; daß er nicht in der Gattung Piccini's componirt hat; daß er seine Stücke aus der Mythologie genommen hat; daß er Gebrauch von dem Wunderbaren gemacht und dem Interesse des Stücks noch die Pracht fürs Auge und die Reize der Feierlichkeit einverleibt hat; besonders aber; was er ihm nicht vergeben kann, daß er Orpheus, der in Italien Aufsehen erregt, und Alceste, die in Deutschland für ein Meisterstück gilt, gemacht hat; daß er als ein geschickter Mann zu seinem Debüt in Frankreich Iphigenia von Racine gewählt, und was das Aergerlichste ist, daß er die Natur nachgeahmt hat. Dies sind Verbrechen genug; ich werde mich indessen nur bei dem letzten aufhalten, und ich wundre mich, daß der Autor so wenig in die Künste eingedrungen ist, von welchen er doch so frei spricht, daß er sogar ihren Standpunkt aus dem Auge verliert und ihnen gleiche Grenzen giebt. Es beliebt ihm, zu sagen: daß alle Künste Schwestern wären und einen gemeinschaftlichen Gegenstand hätten, und zwar diesen: die schöne Natur nachzuahmen; aber er weiß nicht, daß die ihnen vorgeschriebenen Grenzen nicht ein und dieselben sind; daß, wenn auch ihr Zweck gemeinschaftlich ist, doch die Mittel, ihn zu erreichen, verschieden sind; daß die Mittel des Bildhauers von den des Dichters und des Componisten bedeutend abweichen. Ist der Laocoon des Bildhauers, von dem er spricht, der nämliche wie ihn der Dichter schildert? Der erste drückt den höchsten Grad von Schmerz durch die wüthende Stellung und die Aufschwellung der Muskeln aus und wagt es nicht, weiter zu gehen; wenn er ihm aber den Mund öffnen ließe, so würde er nur eine Grimasse hervorbringen und gegen die Gesetze und Würde der Kunst sündigen; der Kenner würde sein Auge von einem gräßlichen Gegenstande abwenden, was ihm Widerwillen statt Interesse einflößen soll. Der Laocoon

Virgils hingegen stößt ein Geschrei aus, daß die Räume des Himmels erbeben:

Clamores horrendos ad sidera tollit.

Der Zweck beider Künstler ist ein und derselbe, nämlich: zu rühren; aber sie wenden verschiedene Mittel an, sie wenden die geschicktesten und besten ihrer Kunst an; der eine stellt dar, der andre erzählt; der erste hat nur einen Augenblick den er ins Werk setzen kann; der andre geht stufenweise seinem Zwecke entgegen; der Dichter überschreitet mithin Grenzen, die der Bildhauer nicht überschreiten darf. Der Mahler empfindet oft, daß der Schmerz auf seiner höchsten Stufe nicht zu seinem Wirkungskreise gehört; er bedeckt deshalb das Gesicht Agamemnons in dem Augenblicke, wo man das Opfer verrichten will; der Dichter hingegen wagt die stärksten, die lebhaftesten Ausdrücke anzuwenden, um die höchste Stufe des Schmerzes auszudrücken. Kann der Dichter das Schild Achills mahlen? Glaubt er, daß der Scepter Agamemnons des Bildhauers derselbe ist, wie ihn der Dichter uns beschreibt? Die Griechen, sagt er, gaben in ihren Trauerspielen den wildesten Leidenschaften allen Reiz des Ausdrucks; sei es, durch Handlung, oder durch Sprache. Sie handelten immer so, daß der Reiz mit diesen wilden Leidenschaften bestehen konnte, wenn aber der leidende und verlassene Philoctet *) ein schreckliches Geschrei ausstieß, was die Seele der Griechen zerriß, wo war da der Reiz und die Schönheit? Dies sind Töne, die die Natur durchdringen; es ist das Uebermaaß des Schmerzes.

Wir wollen wieder zur Musik zurückgehen. Es ist bekannt, daß sie mehr Verwandschaft mit der Dichtkunst als mit andern Künsten hat; daß ihre Gesetze die nämlichen sind; daß aber der Dichter mehr Hülfsmittel hat; daß er seine Ausdrücke vermehren, verändern kann; der Sinn, den man da ausdrückt, ist hinreichend, die Seele zu bewe-

*) Auf der Insel Lemnos.

gen und bewirkt den Effekt, den man wünscht. Er kann in harmoniſchen Verſen ſagen:

Hinc exaudiri gemitus et sacra sonaro
Verbera: tum stridor ferri tractaeque catenae.

Aber in der Muſik iſt es nicht ſo. Um dem Tone den ganzen Sinn, den er haben ſoll, zu geben, iſt es nöthig, daß er nur ausdrucksvoll ſei und die Natur mehr nachahme; und in dieſem Falle iſt es unwiderleglich, daß der Reiz oder die Schönheit, wenn ſie übel angebracht ſind, die Wirkung vermindern. Nun? (könnte man zu dem Verfaſſer ſagen) warum kann man in der Muſik das nicht leiſten, was man in der Dichtkunſt erreichen kann? aber um nur etwas zu ſprechen, würde er ſagen: daß die ganze Muſik von Gluck in nichts weiter als in Schreien und Heulen, daß ſie nur aus zerreißenden und ſchrecklichen Tönen beſtehe. Aber die ſchrecklichen und zerreißenden Töne ſind da angebracht, wohin ſie gehören; und finden ſich nicht durchgängig; ſie ſind da, wo ſie der Componiſt nöthig hat, die energiſche Leidenſchaft aufzuregen. Soll er wegen der Melodie, der Modulation, der Rundung, den Effekt vermindern? Deſto beſſer, daß ſie die Seele zerreißen, wenn es nur nicht immer geſchieht, und der Componiſt die Wunde wieder heilt und das Herz beruhigt. Der Punkt des Schmerzes, den man im Schauſpiele erwartet, iſt: daß man den Balſam in der Wunde läßt. Ohne ſich nun weiter bei der balſamiſchen und gefälligen Sprache aufzuhalten, könnte man den Verfaſſer unterrichten, daß der Balſam, der Punkt des Schmerzes, der in der Wunde bleibt, weder die Harmonie, noch die Schönheit, noch den Reiz der traurigen und leidenden Töne betrifft, die im Gegentheil nur dazu dienen würden, den Schmerz, wovon er ſpricht, abzuſtumpfen. Der wahre Balſam für die Wunde iſt die der Nachahmung immer gegenwärtige Idee; es iſt das ſichere Gefühl, daß die Leidenſchaft, die man ausdrückt, und der Schmerz, den man bewirkt, kein wirklicher Schmerz iſt; und das macht eigentlich das Vergnügen aus, was wir dabei empfinden

Daher betrügt sich der Autor in seiner Vergleichung gar sehr, wenn er uns vorschlägt, dahin zu gehen, wo eine Mutter ihren Sohn verliert ꝛc. Dieses wahre Unglück beugt jede empfindliche Seele nieder; denn eine solche Mutter ist wahrhaft unglücklich; aber eine Mutter auf dem Theater ist es nicht; sie scheint es zwar zu sein, und je natürlicher die Täuschung ausgedrückt ist, je mehr erweckt sie in uns das Mitleid, und desto lebhafter werden wir Vergnügen fühlen, wenn wir uns erinnern, daß es nichts weiter als eine bloße Nachahmung ist.

Ich stelle mir vor, wenn er sich nur an das alles hätte erinnern wollen, so würde ihm nicht eingefallen sein, die Gedanken mit der Deklamation einiger tumultuarischen und abgebrochenen Stellen des Gesanges zu vermengen, was er einen verstümmelten Gesang nennt. Und, wenn er weiter fragt, warum einen Gesang nicht beendigen, den man angefangen hat? so könnte man ihn antworten, daß nichts natürlicher ist; und wir könnten ihn dagegen fragen, ob es nicht möglich ist, daß man den Schmerz lebhaft empfinden kann und darnach trachtet ihn ausdrücken, daß aber der Ausdruck mangelt, oder daß man fühlt: es sei nöthiger zu rühren als zu klagen? Giebt es nicht selbst Charakter, die es verlangen, daß man alle Nebenumstände, die die Handlung hemmen, unterdrücken soll? Verlangt er, daß uns eine Frau; die im Begriffe ist, sich dem Tode zu überliefern, durch einen melodischen Gesang, durch künstliche Passagen, durch lange Cadenzen sagt, was sie thun will? Wenn sie das, was in ihrer Seele vorgeht, ausdrücken muß, so giebt es weiter keine Deklamation für sie als eine, die sich in Momenten zwischen Kampf und Erholung äußert. Die Lebhaftigkeit der Leidenschaft bewegt uns, einen gewagten Entschluß zu fassen; das Herz, die Einbildung erhöhen sich, aber die Ueberlegung tritt dazwischen; man ist einen Augenblick unentschlüssig, der Schmerz senkt sich tiefer als vorher ins Herz, man zittert, man stockt; endlich entschließt man sich. So ist der Gang der Natur. Das Wahre ist, daß in der Musik, wie sie der

Verfaſſer wünſcht, mehr Geſang, mehr Melodie wäre; in der Muſik aber, die Gluck gemacht hat, iſt mehr Handlung, mehr Wahrheit. Und wer iſt es, der nicht wüßte, daß es nichts Schönes giebt, was nicht wahr iſt, und daß die nachahmende Kunſt ſich der Wahrheit ſo weit ſie kann, nähern muß.

Das iſt alles, was ich über dieſe Abhandlung ſagen wollte.

Aber was ſoll ich über einen Menſchen ſagen, der auf einmal behauptet, daß die Muſik von Gluck in nichts als ſchneidenden Geſängen beſtehe, daß ſie in Deutſchland den größten Beifall gehabt hat, daß ſie auf den franzöſiſchen Theatern gefallen dürfte, daß ſie ſelbſt in Italien beliebt iſt, aber daß in ihr, außer den Arien, die nach der italieniſchen Form gemacht ſind, kein Geſang ſei und daß ſie im Allgemeinen nichts tauge. Stellen Sie nur alles zuſammen und betrachten Sie es genau, ſo werden Sie finden, daß es ein großer Fehler iſt, ein Deutſcher zu ſein. Man muß bei der Sache ſtehen bleiben und alle Perſönlichkeiten, alle Nebenumſtände, die keinen Bezug darauf haben, vermeiden.

Ich habe die Ehre zu ſein ꝛc.

Journal von Paris,
den 11. Juli 1777.

An die Herausgeber des Journals von Paris.

Meine Herren! Bevor ich ſage, was ich auf dem Herzen habe, wird es gut ſein, zu ſagen, wer ich bin; denn es giebt ſo viel Leute, die ſich in eine Sache mengen, ohne etwas davon zu verſtehen; daß es gut iſt, wenn ſich diejenigen, die noch im Stande ſind, mitſprechen zu können, zu erkennen geben. Es ſind ſchon dreißig Jahre, daß ich in den Opern-Chören ſinge, ich ſage dies nicht aus Eitelkeit, ſondern um Ihnen zu erkennen zu geben, daß ich ſchon

alle Arten von Muſik kenne und ſie kennen zu lernen mich jetzt noch beſtrebe.

Der verſtorbene Rebel, deſſen Name ſchon rühmlich genug iſt, zeichnete mich beſonders aus; das war ein Mann! Glücklicherweiſe hat er einen Theil ſeines Geiſtes auf ſeinem Platze zurückgelaſſen; meine Abſicht iſt nicht, zu ſchmeicheln, mithin glaube ich, daß dies genug geſagt iſt. Er hat den Anfang der wirklichen Revolution geſehen und darüber oft geſeufzt. Wir unterhielten uns oftmals, denn es verging keine Woche, wo er mich nicht beſuchte, um mit mir zu plaudern; dies ſei geſagt, ohne Jemand zu nahe zu treten, daß es ſehr ermunternd iſt. Er ſagte mir mit verwundetem Herzen: „Mein Freund, ſonſt tanzte man noch iſt der Oper, jetzt nicht mehr; ſonſt ſang man noch in der Oper, jetzt auch nicht mehr". Ich kann dem Drange nicht widerſtehen, Ihnen bei dieſer Gelegenheit eine kleine Begebenheit zu erzählen, die Sie gelegentlich in Ihrem Journale aufnehmen können.

Ich theilte dieſe Erzählung einen meiner Freunde mit, von welchem ich vermuthete, daß er ein Anhänger Glucks wäre, und wie ich zu den Worten kam: ſonſt ſang man darinnen, jetzt nicht mehr, fiel er mir mit demſelben Tone in das Wort: ſonſt gähnte man, jetzt gähnt man nicht mehr; ich nicht faul, gab ihm eine derbe Ohrfeige, die er ſich nicht zu erwiedern getrauete, weil er mir ſonſt hätte Genugthuung geben müſſen; ein Opfer, was unter uns zwar nicht gefährlich geweſen ſein würde. Aber ich will wieder zur Sache kommen, und Sie werden leicht errathen, daß ſie die ewigen Opern von Gluck betrifft.

Ich bin zwar kein ſo guter Logiker als der Verfaſſer des Verſuchs über die Muſik, und es iſt alles zu wetten, daß er mehr verſteht als ich, weil ich ihn nicht verſtehe und von ſeiner muſikaliſchen Periode, ſeinen Motiven, ſeinen abgerundeten Kreiſen, gar nichts weiß. Aber wenn ein Gegenſtand der Kunſt ein Urtheil zuläßt, der das Ohr zum Richter hat, ſo glaube ich iſt es die Muſik von Gluck, in welcher man die üblen Effekte

bemerken muß, und die auch bald die ganze Welt bemermerken wird *).

Was soll man sich für eine Idee von einer Musik-Gattung machen, wo z. B. Demoiſ. Arnauld nicht mehr erſte Sängerin iſt; wo Demoiſ. Le Gros alle Vortheile ihrer ſchönen Stimme verliert, weil ſie darinnen weder eine Cadenz zu machen noch ausgehaltene Töne zu unterſtützen hat; wo das Recitativ ſo einfach wie die Worte ſind? Wenn ſich Gluck nur Mühe giebt, die Biegungen der Stimme, die langen und kurzen Töne, die Bewegungen und die Dauer ſelbſt vorzuſchreiben, iſt es da nicht klar, daß der Sänger nichts mehr zu thun hat? Man hat der Urſache ſchon lange nachgeforſcht, warum Demoiſ. Arnauld in ſeinen Opern nicht brillirt, da ſie doch eine ſo gute Sängerin iſt. Es rührt aber daher, daß ſie in der guten und wahren National-Muſik die Töne ihrer Stimme nach ihren Gefallen verkürzen oder verlängern konnte, ſo wie es ihre Art zu empfinden erforderte oder je nachdem ſie mehr oder weniger abgemattet war. Aber jetzt, wo ſie dem Takte unterworfen iſt, wie eine gewöhnliche Chorſängerin, zu was hat ſie da ihr Talent nöthig? Es wird überflüßig.

Dieſe Folge, die nach der Anſicht aller, die die Gluckſche Gattung abgeſchmackt finden, iſt nicht das einzige Traurige für das Opern-Theater, ſondern es iſt der gänzliche Ruin der Natur der franzöſiſchen Oper. Ein gutes Opern-Gedicht iſt immer für ein ſehr ſchwieriges Werk betrachtet worden, weil die größten Männer daran geſcheitert ſind. Es fehlen keine Beiſpiele, denn wir dürfen nur mit

*) Der Herr Chorſänger, wenn er gleich dreißig Jahre geſungen hatte und alle Arten von Muſik zu kennen vorgab, hat ſich ſehr geirrt, denn jetzt; da ich dieſe Anmerkung mache, iſt es gerade 45 Jahr, daß die Schönheit der Gluckſchen Muſik noch allgemein anerkannt iſt.

Der Ueberſetzer.

mit Lafontaine anfangen — doch, ich will niemand beleidigen. Die Urſache iſt, daß es eine Handlung vorſtellen, daß aber dieſe Handlung ein leichtes Intereſſe und viel Abwechſelung haben ſoll, um dem Componiſten ein weites Feld zu eröffnen, und den Zuſchauer mit ſchönen Dekorationen und glänzenden Scenen zu unterhalten. Die Stücke von Gluck, z. B. Alceſte, hat keine Epiſode, und daß iſt der Punkt, wo ich mit dem Verfaſſer des Verſuchs über die Muſik gänzlich übereinſtimme. Die Opern von Gluck, ſagt man, ſind intereſſant, gefällig und rühren bis zu Thränen; was iſt daraus zu ſchließen? Es ſind die Handlungen, die intereſſanten Ausführungen der Gedichte, und es iſt mithin kein Wunder, daß ſie der Zuſchauer mit Aufmerkſamkeit anhört. Wenn man aber Gluck das Gedicht von Cephalus gäbe, was wirklich eine ſchöne Gattung der franzöſiſchen Oper iſt, ſo würden wir beurtheilen können, ob er mit Gretry verglichen werden könnte. Der Verfaſſer von Cephalus weiß das erforderliche Intereſſe einer Tragödie eben ſo gut zu behandeln wie ein andrer, aber er hat es in dieſer Oper nicht gethan; er will die Gattung nicht verwirren, er reſpektirt das Theater-Verhältniß; er verachtet den widerſinnigen Beifall; mit einem Worte: er verweiſt ſeine Tragödien in die franzöſiſche Komödie, und ſeine rührenden Stücke in die komiſche Oper. Ich kann Ihnen verſichern, daß mir dieſes Gedicht immer ſehr gefallen hat. Der Neid und die niedrige Eiferſucht hat viel Tadel daran geſucht, z. B. wenn er Cephalus ſagen läßt:

Repos si tranquile autrefois.

Was ſollte er ihn aber anders ſagen laſſen, ſollte es das ſein: Repos si agité? coulez, coulans ruisseaux? Das iſt ganz einfach; es iſt noch ein Vorzug unſerer National-Oper.

Ich glaube nun erwieſen zu haben, wie abgeſchmackt und gefährlich die Gluckſche Gattung iſt; und werde meinem Briefe noch die letzten Worte des ſeligen Rebel, die ich mühſam aufbewahrt habe, beifügen: „Mein Freund“,

ſagte er, „wenn dieſe Muſik überhand nimmt, ſo müſſen „wir die ungeheure und köſtliche Sammlung unſerer Na„tional-Opern verbrennen. Wenn Gluck, wie man ſagt, „ein Genie iſt, was weder ich noch Sie beurtheilen kön„nen, ſo können wir unſre Waffen in den Schrank hän„gen; und was ſoll aus unſerer Direktion werden?“ Ich verſichere Ihnen, daß ich bis zu Thränen gerührt war, ich empfand die ganze Tiefe dieſer Bemerkung, und wenn wir unſern Blick auf die franzöſiſche Komödie werfen, ſo müſſen wir uns gegenſeitig ſagen, daß die Parthie des Pradon in dem letzten Jahrhunderte nicht ſo albern war, und uns überzeugen, daß man uns ſicher nicht zu den Anhängern des Racine zählen wird, wenn wir auch in dieſer Zeit gelebt haben. Urtheilen Sie nun, meine Herren, ob der Verfaſſer des Verſuchs und ich jemals von der Parthei Glucks ſein können.

Ich habe die Ehre zu ſein ꝛc.

Journal von Paris,
im Juni 1777.

Die Erſcheinung.

Ich war in der Oper, und es überfiel mich ein tiefer Schlaf; es zeigte ſich mir ein Genius und ſagte: dein Körper wird zwar ſchlafen, aber dein Ohr und dein Auge werden wachen; du wirſt nicht eher wieder erwachen, als bis dir ein außerordentlicher Menſch eine unbekannte Muſik hören läßt; du wirſt davon gerührt werden und ſagen: das iſt ein großer Mann.

Und ich ſchlief lange Zeit, den großen Mann erwartend. Es trat ein Componiſt auf und machte viele Opern; er verſuchte Geſang zu machen, konnte aber nicht ſingen; er verſuchte Tanz zu machen und konnte tanzen; und ich ſagte: das iſt der große Mann nicht, denn ſeine mit Tanz verwebten Arien ziehen mich nicht an, und ſeine Trauer-

ſpiele durch Entrechats unterſtützt, können mich nicht bis zu Thränen rühren.

Während der Componiſt tanzen ließ, trat ein andrer Mann auf, und wenn er erſchien, verbreitete ſich eine angenehme Kühlung um mich; ich fühlte mich in lachende Thäler mitten unter Hirten verſetzt und rufte aus: das iſt die einfache Natur, dieſer Mann hat ihr Geheimniß entdeckt; ich richtete mich auf und der Genius ſagte zu mir: Ja, aber du wirſt wieder in deinen Schlaf verſinken, denn er wird nur erſcheinen; er wird viel Großes erreichen, die Unwiſſenheit und der Neid wird ihn verfolgen, aber die Wahrheit wird ſiegen und alle tugendhafte und empfängliche Herzen werden ſich um ſeine Altäre, die ihm die Dankbarkeit ſetzen wird, verſammeln.

Und es kam ein andrer junger Mann und ſagte, daß er ein Componiſt wäre und machte eine Oper, und ich ſahe, daß er für Muſik nicht geſchaffen war, und ſchlief wieder ein; er machte eine andre Oper und meine Augen und Ohren, die bis dahin noch geöffnet waren, ſchloſſen ſich wieder. Und als der junge Mann glaubte, daß er ſchon viel Ehre und Ruhm erhalten hätte, reiſte er in fremde Länder und ich ſagte zu dem Genius: was will er machen? der Genius antwortete mir, er will lernen; ich antwortete ihm aber, zu was ſoll ihm Lernen nützen, man kann rühren nicht lernen; und der Genius ſagte mir: du haſt Recht, er wird wiederkommen und dich nicht anziehen, aber großen Lärm machen und die Luſtigmacher werden für ihn eingenommen ſein.

Und ich ſchlief immer fort, den großen Mann erwartend und glaubte nicht, daß ich jemals wieder erwachen würde.

Auf einmal hörte ich einen großen Lärm und ſahe einen Mann von einer unzähligen Menge umgeben; ich erblicke den Schrecken, das Mitleid und den Schmerz und ſagte zu dem Genius, was will dieſe ſchreckliche Menge? und der Genius antwortete mir: Höre! und ich vernahm Inſtrumente und die Ausführung einer Symphonie und

fragte: was höre ich? warum diese mächtige und erschütternde, mit Klagen unterbrochene Musik? will man den Zorn des Ajax und Achills mahlen? will man mich zu gleicher Zeit über das Schicksal der Unglücklichen zum Mitleid bewegen? Und der Genius sagte: Höre! Und ich vernahm eine hinreißende Deklamation und bemerkte, daß die Musik mit dem Sinne der Worte übereinstimmte, und statt erzwungene Töne, den wahren Ausdruck des Schmerzes und des Zorns; es wurde mir schauerlich und meine Augen füllten sich mit Thränen; ich richtete mich auf und sagte zu dem Genius: das ist der große über alles erhabene Mann; und der Genius antwortete: Ja, er ist's, der dich aus deinem todesähnlichen Schlafe gerissen hat; aber man verfolgt ihn, und bewaffnet sich gegen ihn mit der Periode. Ich fragte den Genius, was die Periode wäre, und er antwortete mir: es ist die Tochter des bösen Geschmacks und des Neides, aber er hat nichts zu fürchten; er wird den empfindsamen Seelen immer theuer bleiben und die Menge wird ihn unterstützen. Und ich sahe, daß der Genius recht hatte.„

Journal von Paris,
im September 1777.

Schreiben des M. L. A. *) an den Pater Martini

Ehrwürdiger Vater!

Ich nehme mir die Freiheit, mich mit Ihnen über eine Kunst zu unterhalten, die Sie lieben, verbessern und erhellen. Die Musik in Frankreich ist jetzt einer förmlichen

---

*) Wahrscheinlich des Abbé Arnaud; der es überhaupt sein mag, so oft in diesem Werke die Rede von einen Herrn A. ist
Der Uebersetzer.

Revolution unterworfen. Aber wenn ich ſage, daß die Schönheiten, wovon wir noch keine Beiſpiele haben, durch einen Erfolg beſtätigt werden, den man als allgemein betrachten kann, würden Sie es wohl glauben? Viel Leute von Verſtand und Geſchmack bleiben dabei ſtehen, ihr die falſchen und unnützen Verzierungen, die in die italieniſche Muſik eingeführt worden ſind, und die Sie mit allem Rechte in Ihren Werken verwerfen, vorzuziehen.

Schon ſeit einem halben Jahrhundert haben die Franzoſen die vergötterte Muſik des Lulli verlaſſen und die von Rameau geliebt. Aber Rameau, bei weitem kenntnißreicher als Lulli, iſt; ich getraue mir es wohl zu ſagen, weniger dramatiſch, und ſetzt, wie ich oft bemerkt habe, die Kenntniß über die Kunſt und die Kunſt über das Genie. Außerdem kennt er auch das ſchöne Naturell nicht, die köſtliche Einfachheit, ohne welche es nichts wahrhaft ſchönes in den nachahmenden Künſten, beſonders in der theatraliſchen Muſik, giebt.

Endlich iſt ein Deutſcher erſchienen, der über den wahren Zuſtand des Melodrama tief nachgedacht, die italieniſche Manier, die er bis jetzt beobachtete, verlaſſen und in ſeinen Orpheus, ſeiner Iphigenia, ſeiner Alceſte, Effekte vereinigt hat, wie ſie bis jetzt noch in keinem Werke der dramatiſchen Muſik exiſtirt haben. Ihre Sprache, ehrwürdiger Vater, hat große Vorzüge vor der unſrigen; ſie iſt bei weitem wohltönender und über alles geſchmeidiger; aber dieſe Geſchmeidigkeit hat auch veranlaßt, daß die Vokal-Muſik mit der Inſtrumental-Muſik ſehr vermengt worden iſt; daher, um mich Ihrer eigenen Ausdrücke zu bedienen, die Sonatinen di gula, welche die Stelle des leidenſchaftlichen Geſanges und der wahren ausdrucksvollen Melodie eingenommen haben. Zu ſehr mit der Sorge beſchäftigt, dem Ohre zu ſchmeicheln, haben ſie die Melodie dermaßen zerſtückelt und in kleinere Theile eingetheilt, daß der Rhythmus, den die Griechen mit Recht den Kern der Muſik nannten, in Ihrer Muſik ganz verſchwunden iſt. Man trifft darinnen keinen Zuſammenhang, keine Verbindung

der Dactylen, der Spondaen, der Anapeste, der Jamben, der Trochäen und der verschiedenen Sylbenfüße an, deren sich die griechische und lateinische Poesie mit so viel Vortheil bediente, um die physischen Vorstellungen und die Bewegungen der Seele auszudrücken, die bewundernswürdige Wirkung, welche die Verse des Odruccioli in einigen Ihrer Arien hervorbringen, sollten Ihre Componisten wohl belehrt haben, wie groß die Hülfsmittel sind, deren sie sich freiwillig dadurch beraubt haben, daß sie die rhythmischen Theile durch die große Menge von Noten, womit sie die Sylben überladen, zerstören.

Rousseau hat die Unbiegsamkeit unserer Sprache hart getadelt; aber er hätte sie vielmehr segnen sollen, weil sie uns vor dem falschen Schmucke verwahrt, dessen Uebermaaß die italienische Musik gänzlich entnervt und gerade die Kunst, die die größte Macht auf die Eigenschaften und Bewegungen der Seele ausübt, gleichsam in einen Waldgesang verwandelt hat. Auch muß ich Ihnen bemerklich machen, daß unsre Poesie, die nicht wie die griechische und lateinische metrisch und auch nicht so wohlklingend wie die Ihrige ist, keine mehr oder weniger schlußfähigen Sylbenfüße zuläßt, und daß diejenigen, die noch am meisten herrschen, vollkommen durch Jamben und Anapeste, den zwei Sylbenfüßen, die noch die geschicktesten sind, die Bewegung und Handlung auszudrücken, antworten. Das ist es, was Gluck sehr gut gefühlt hat; weit entfernt, die Worte in eine Unzahl von Tönen zu begraben, hat er auch wenig mehr Noten angewendet, als es Sylben in den Versen gab; die Töne aber, die er gewählt hat, sind stets wahr, leidenschaftlich und von der Natur sanctionirt.

Wenn er sich ja einige Läufer oder Anhalten erlaubt, so ist es nur höchst selten, und nur um die Accente der Freude oder des Schmerzes oder der Verzweiflung nachzuahmen, die das Wort brechen, erheben und verlängern; und wodurch die Wirkung um so größer wird, als sie unmittelbarer Ausdruck der Seele sind, während die Worte

an ſich nur als conventionelle und willkührliche Zeichen betrachtet werden können.

Alsdann, wenn der männliche Vers, deſſen Fall ungeſtüm und die Endſylbe in unſerer Sprache trocken iſt, ſich oft zeigt und zwar dergeſtalt, daß der Componiſt ſeiner Phraſe die nöthige Zeit nicht geben kann, um einen angenehmen Geſang zu bilden, und wenn er gezwungen iſt, Zwiſchenräume und leere Stellen zu laſſen, was thut da Gluck? er wirft die Verbindungs-Noten geſchickt in die Orcheſter-Stimmen; und durch dieſes Mittel läßt er keine Lücken gewahr werden, ſondern giebt ſeinen Stellen die Rundung und die Bewegung, die ſie nöthig haben, ohne der Proſadie die geringſte Gewalt anzuthun.

Wir wollen auf das Recitativ übergehen. Man kann nicht verſchweigen, daß ſich das Intereſſe Ihres Drama's nicht vorzüglich in der Scene findet, und daß es auch nicht die Scene iſt, worinnen das Intereſſe der Muſik mangelt. Vernachläſſigen Ihre Componiſten das Recitativ deswegen, weil der Zuſchauer es nicht anhört? oder hören es die Zuſchauer deshalb nicht an, weil es der Componiſt vernachläſſigt? das iſt's, was ich nicht weiß So viel iſt gewiß, daß weder die einen noch die andern Aufmerkſamkeit zeigen, und daß alles den Stamm verläßt, um ſich an die Aeſte zu halten; die man ganz abſchneiden ſollte; denn Sie werden mit mir einverſtanden ſein, daß der größte Theil der Strophen (Complets), die Ihre Scenen endigen, und die wir Arien oder Arietten nennen, fremde und überflüſſige Theile ſind; es ſind die einzigen Stellen, für welche der Componiſt und der Dichter ihr ganzes Talent und die Zuſchauer ihre Ohren aufſparen ſollen, aber der Dichter muß ſie nur mit der Handlung zu verbinden und der Componiſt zu behandeln wiſſen; und was findet man? zerriſſene Stellen, Verzierungen, wie an einem gothiſchen Gebäude, Raqueten, Waſſerfälle, ewige Laufer, wo ſich der Sänger durch Aufreißen des Mundes Ehre machen kann; entehrt das aber nicht den Componiſten, der in einem Stücke die Bewegungen der Seele und die Aufregungen

der Leidenschaften zum Zwecke haben soll; errathet er nicht, uns gleichsam in eine Vogelhecke zu versetzen?

Ich lasse Ihren obligaten Recitativen, ehrwürdiger Vater! alle Gerechtigkeit widerfahren; sie sind sprechend und von einem bewundernswürdigen Effekte; aber bemerken Sie nur den Mißbrauch, den man davon gemacht hat; der einzige Zweck der ersten, die sie eingeführt haben, war: das Gefühl, die Leidenschaft, die Situation des Akteurs anzukündigen, zu leiten und zu unterstützen; jetzt läßt man den Akteur nicht Zeit, die Situation, das Gefühl was ihn belebt und die Leidenschaft, die ihn bewegt, auszudrücken; er kann nicht ein Wort mehr hervorbringen, ohne daß das Orchester nicht mit einem langen Schweife dazwischen tritt; das heißt, daß er nicht durch die Instrumente kommandirt und parodirt wird. Wie hat man nicht fühlen können, daß diese lächerliche Uebertreibung; eins der reichsten Hülfsmittel der Kunst, zu einer narrenhaften Nachahmung herabwürdigen mußte.

Betrachten Sie nur die Partituren der Opern: Orpheus, Iphigenia und Alceste, und Sie werden sehen, wie Gluck sich besonders bemüht hat, in der Scene; die die Italiener so sehr vernachlässigt haben, die wahre Natur des obligaten Recitativs zu erreichen; wie er es so natürlich mit dem taktmäßigen Gesange verbunden hat, wie der taktmäßige Gesang sich verliert und in das Recitativ verschmelzt, wie sich die zwei Arten gegenseitig befestigen, unterstützen, während sie in den italienischen Opern keinen Zusammenhang, keine Aehnlichkeit, mit einem Worte, nichts haben, wodurch eins das andre leitet. Sie werden sich wundern, wie diese Recitative mehr oder weniger verstärkt und gesungen werden, je nachdem das Personal sich mehr oder weniger für die Handlung interessirt. Was aber die obligaten Recitative betrifft, so werden Sie den Sänger niemals durch einen unschicklichen Eintritt des Orchesters unterbrechen sehen, sondern es tritt nur da ein, wo es den Gefühlen mehr Kraft und Wirkung zu geben vermag.

Ich muß Sie nun auch einen Augenblick von den Chören unterhalten. Es iſt traurig, daß Ihre Dichter keinen Gebrauch davon machen, oder wenigſtens, daß ſie ſie nicht mit dem Körper der Handlung verbinden; ſie berauben ſich der mächtigſten Effekte der dramatiſchen Muſik; wir haben ſie in unſern Opern ſtets angewendet, aber bis zu Glucks Erſcheinung waren ſie immer geordnet und unbeweglich wie die Orgelpfeifen; ſie beſchränkten ſich nur darauf, ſolche Stücke der Harmonie und des Contrapunkts auszuführen, die den Ohren ſchmeichelten, aber in den Text die größte Unordnung und Verwirrung brachten. Gluck war der erſte, der ſie in Bewegung ſetzte; die Worte durch eine einfache, natürliche und wahre Harmonie verſchönerte, den Ausdruck verſtärkte, und dem Drama eine außerordentliche Bewegung gab. So oft ich ſie höre, ſehe ich mich in die Zeit des alten Athens verſetzt und glaube Antheil an den Vorſtellungen der Tragödie des Sophocles und Euripides zu nehmen.

Bei Erwähnung der Harmonie und des Contrapunkts erlauben Sie mir zu ſagen, daß dieſer Theil von Ihren Componiſten viel zu ſehr vernachläſſigt worden iſt. Es iſt gewiß, daß die Fugen, die nur gelehrt ſind, die zu geſuchten Wiederholungen, die umgekehrten Gänge und ſyncopirten Noten ꝛc. mit wenig Vortheil Eingang in die dramatiſche Vokal-Muſik finden können; und man würde wenig Kenntniß der Kunſt verrathen, ſolche Künſteleien anzubringen; aber man kann auch die Oberflächlichkeit nicht durch die Furcht, Pedant zu werden, rechtfertigen. Heut zu Tage iſt der größte Theil Ihrer Arien ohne Grund und Gehalt. Sollten Ihre Lehrer wohl weiter etwas nöthig haben, als den erſten Theil des Stabat mater von Pergoleſe, um zu fühlen, wie viel die Harmonie zum Ausdrucke beiträgt? Der Theil iſt wirklich ſchön, er hat alles angewendet, was den Ausdruck maleriſch machen konnte; nichts iſt gezwungen und gekünſtelt.

Die Ouvertüren in Ihren Opern haben keinen Zuſammenhang mit dem Drama; Gluck hat ſie immer mit

der Handlung verbunden; daher kündigt die Ouvertüre in der Iphigenia eine religiöse, große, kriegerische und pathetische Handlung an, und alle diese Charakter sind auf eine Art ausgedrückt, die man göttlich nennen möchte; die Alceste ist voll von Seufzern, Schluchzen Thränen, und so etwas Düstern, Erhabenen und Schrecklichen, daß ich behaupte: es giebt in keinem Werke dieser Art ein ähnliches Beispiel.

Endlich, ehrwürdiger Vater, muß ich Ihrer Nation aber Gerechtigkeit widerfahren lassen und zugeben, daß alle Nationen Europa's ihr ihre Kenntniß und Aufklärung zu danken haben, und daß in Betreff der Opern, die viel Schönes enthalten, ihr besonders eine Schönheit eigen bleibt, nämlich: das Melodrama enthält wirklich bewundernswürdige und wahrhaft schöne Stücke. Aber der Ritter Gluck ist der erste und einzige, der ein großes Ganzes in der Musik schafft und uns tragische Worte giebt, der lange Gedanken durchführt, alle Theile so genau mit einander verbindet, verschönert und verstärkt, daß der Zuhörer zu Thränen gerührt und hingerissen wird.

Und doch, bei allen diesen Vorzügen giebt es Menschen, die ihn vorwerfen, es mangle seinen Sachen an Gesange, das heißt: er verachte die Kleinigkeiten und vergänglichen Lieblichkeiten. Wenn ihm diese Vorwürfe von einer Klasse von Menschen gemacht würden, welche die Vernunft und Schicklichkeit dem sinnlichen Vergnügen aufopfern, so wollte ich mich nicht wundern; aber wenn Leute von Geist und Kenntniß, die da wollen, daß man in den dramatischen Werken den Dichter nicht mehr bemerken soll, verlangen, daß ein Gemählde das Farbenbret und eine Musik die Kunst des Componisten verrathen soll, das erregt Erstaunen; denn des Künstlers größte Kunst ist: daß er alle Mittel verberge, womit er den Gegenstand seiner Kunst bearbeitet, eben damit man nicht sehen soll, daß das Werk nur eine Nachahmung ist; dies ist ein Widerspruch, den Sie gewiß kaum begreifen werden und den ich mir nicht zu erklären getraue. Die nämlichen Personen behaupten auch, daß Gluck in Italien kaum als ein Componist der

zweiten Klasse betrachtet wird; und ich behaupte gerade, daß er der Mann ist, welchen Sie in einer Note Ihres gelehrten Werks aufgefordert haben *).

Ich glaube von Ihrer Meinung über diesen Punkt überzeugt zu sein, so wie über alles das, was ich in meinem Briefe berührt habe; diejenigen Componisten, die es noch verdienen, in diese Klasse gesetzt zu werden, können Sie auch von selbst errathen. In den wesentlichen Umständen können Sie unserer Oper einen großen Dienst erzeigen, wenn Sie solche vor der kalten, knickerigen, bizarren und gothischen Manier verwahren, die man darinnen einzuführen sich vorsetzt; und ich meines Theils will es Ihnen ewig Dank wissen.

Ich habe die Ehre zu sein ꝛc.

Paris, den 8. December 1777.

A.

Antwort des Pater Martini auf vorigen Brief.

... Nella di lei Lettera, Mr., ella mi fa un ben giusto e ben devuto elogio del valore e merito del Sign. Cav. Gluck. Questo nelli suoi tre drammi accennatimi ha cercato di dare alle parole tutta la più viva e forte espressione, con la mozione degli affetti, ed ha procurato più tosto che la Musica serva alle parole che queste alla Musica; e in occasione che egli fece l'Opera per l'apertura del nuovo Teatro in Bologna, essendosi degnato di una sua visita, mi rallegrai seco, che egli avesse saputo unire tutte le più belle parti della Musica Italiana, con alcune della Francese, cosi pure il bello della Musica strumentale dei Te-

---

*) E desiderabile che rinasca qualche Professore di raro talento e ben instruito di tutte le parti della Musica etc.

deschi. E pure che il dirrebbe? non tutti i Cantanti e Cantatrici sono contenti della sua Musica. Perche? vogliono essi soli comparire con far poppa della loro voce e della loro agilità, volendo innestare nelle loro arie alcuni passi o certe cantilene che giudicano più a loro confacenti, abbenche siano talvolta eterogenee al sentimento delle parole et della Musica ideate dal Compositore. Disprezza e prudentemente non aderisce al volere di Cantori il Signore Cav. Gluck, stantochè sotto l'ombra dell'Imperial corte di Vienna e della famiglia Austriaca egli non teme le dicerie de Cantori etc.

Sie melden mir von den großen Talenten des Ritters Gluck gerechte und wohlverdienen Lobeserhebungen. Der Künstler, wovon Sie sprechen, ist geschickt, die Leidenschaften aufzuregen und die Musik mehr den Worten, als die Worte der Musik zu unterwerfen. Bei Gelegenheit der Oper; die er zu Eröffnung des neuen Theaters in Bologna componirt hatte, erzeigte er mir die Ehre, mich zu besuchen; ich schätzte mich damals sehr glücklich, mich mit ihm über alle die schönen Stellen der Italiener und auch über einige der Franzosen, die er zu vereinigen gewußt hatte, so wie über die großen Schönheiten der deutschen Instrumental-Musik, zu unterhalten. Und was würde er gesagt haben? Viele von unsern Sängern und Sängerinnen sind mit seiner Musik nicht zufrieden. Und warum? sie wollen nur einzig und allein ihre schönen Stimmen und die Geläufigkeit ihrer Kehlen zeigen, sie verflechten in ihre Arien gewisse kleine Gesangs-Wendungen, durch welche sie ihre Geschicklichkeit zu zeigen glauben, ob sie schon öfters dem Sinne der Worte und dem Charakter der Musik des Componisten ganz entgegen sind. Gluck verwirft aber alle diese kleinen Phantasien mit Recht, und gestattet ihnen durchaus keine Rücksicht und keinen Raum. Unter Protektion des durchlauchtigsten Hauses Oesterreich giebt er sich nicht die Mühe, sich um die Unzufriedenheit und Narrheiten der Sänger zu bekümmern. Er gehorcht nur seinem Talente und trachtet einzig und allein dahin, den Sinn der

Worte auf die wahreste und lebhafteste Weise auszudrücken *).

Bemerkungen über die Oper Armide.

Nachdem sich Gluck vorgesetzt hatte, das Gedicht der Armide, was im Jahre 1686 erschien, in Musik zu setzen, konnte er mit Armide selbst sagen:

Je n'ai tenté jamais rien de plus difficile.

In der That, wie konnte er dies harmonische Ganze, diese Einheit des Charakters, den Stoff, das Geheimnißvolle, den Reiz aller Künste, erreichen? Dieses Ganze, diese Einheit findet sich in dem Gedichte des Quinault; dem man sehr unschicklich den Namen einer Tragödie beigelegt hat, nicht.

Konnte man sich hier nicht die Ursachen der Abneigung des Despréaux für die neue Opern-Gattung erklären? Er erkannte wie wir in Armide, Theile einer schönen Poesie, tragischer Rührungen und eine sehr interessante Sprache an; allein er sahe das alles mit einem Dialoge des Gefolges, der Chöre der Bäuerinnen ꝛc. unterbrechen, der beinahe einen Akt allein einnimmt; und der Gesetzgeber auf dem Parnasse ein wenig strenge, konnte natürlich, ohne auf seine Grundsätze und die Feinheit seines Geschmacks Verzicht zu leisten, eine Mischung von Bi-

*) In dem Ende der Antwort spricht der Pater Martini über die Fehler der alten französischen Musik und der neuen italienischen, und besonders darüber, daß seine Meinung mit der des Verfassers des Briefs übereinstimmt. Er unterhält sich von hier ab mehr über die Ursachen der Revolution in der Musik, über die Veränderungen, die sie so schnell herbeigeführt haben, besonders aber über die Uneinigkeit, die unter den neuen Componisten herrscht. Diese Fragen weichen, wie man sieht, ganz von dem Zwecke ab, den der Verfasser des Briefs hatte, und eignen sich mithin nicht zur weitern Bekanntmachung.

zarrerie und Erhabenheit in der Sprache, nicht für gelungen anerkennen. Nachdem er die Langweiligkeit der Gemeinplätze der Zärtlichkeit erdulden mußte, verschwanden auch die noch übrigen wahren Schönheiten des Gedichts vor seinem tiefen und berichtigten Geschmacke.

Zur Zeit Boileau's befand sich die französische Oper noch in einem kriechenden Zustande und hielt die Fortschritte des guten Geschmacks lange auf. Einige italienische Dichter, die ersten, die sich an die Verbesserung nach der Ansicht Boileau's wagten, mengten alles unter einander und brachten ihre Licenzen mit auf die Rechnung des guten Geschmacks; der Bewunderer Homers und Virgils hatte daher Recht, daß er deshalb unter sie fuhr. Aber wenn er jetzt den Standpunkt unserer Vergnügungen, den er damals befürchtete, sähe, so ist es keinen Zweifel unterworfen, daß er uns selbst Quinault nicht zum Muster vorschlagen würde, und daß er bemerken müßte, wie weit seine Nachfolger in der nämlichen Gattung unter ihm geblieben wären. Die Oper ist für unsre Nation eine eigne Schöpfung, der man große Privilegien des Mißbrauchs und der Langeweile eingeräumt hat. Ich weiß nicht, auf welche Art Gluck die Schilderungen der verschiedenen Situationen, die in Armide enthalten sind, treffen konnte; diese Verschiedenheiten müssen bei ihm empfindlicher werden, als bei Lulli, der so zu sagen nur die großen Bewegungen der pathetischen Stellen ausgemahlt hatte, und von dem einfachen, angenehmen, galanten und wollüstigen Gesange, den der andre Theil des Gedichts erfordert, weit entfernt blieb. Das, was mich in meiner Meinung befestigt, ist das weitumfassende Genie des Componisten, das Talent, jedem Gegenstande seine eigne Farbe zu geben. Er wird immer wahr und seinem Dichter getreu sein, und noch weniger wird er die Natur, aus welcher er seine Eingebungen schöpft, verlassen. Die Franzosen, die ihren lyrischen Dichter gern auf dem Theater, von welchem er der Stifter ist, sehen möchten, können mithin mit Ruhe von

einem Genie, der stets zu ihrem Vergnügen beiträgt, alles erwarten.

Journal von Paris,
den 7. September 1777.

Anekdote.

Man steht so eben im Begriff, ein neues Theater in Mailand unter dem Titel: Regio-Ducale Teatro, zu errichten. Der Adel übernimmt da, wie in den meisten Städten Italiens, die Direktion des Schauspiels.

Die größte Sorge ist nur gewesen, sich den besten Capellmeister für die Compositionen der Opern zu versichern. Man konnte aber nur in der Wahl verlegen sein, denn Italien allein bietet die Namen eines Buranello, Sacchini, Piccini, Trajetta, Paisiello, Anfossi, Guillelmi ꝛc. dar, die eine Menge allerliebster Arien gemacht haben, die in allen Concerten Europa's mit wohlverdientem Beifalle belohnt worden sind. Wer sollte nun wohl glauben, daß sich die Nobile Direzione von Mailand in der Mitte aller dieser großen Männer an einen Deutschen, an einen Barbaren, kurz, an Gluck wenden würde, der nach den Nachrichten der Kenner auf dem Kaffehause, weder Gesang noch Melodie, sondern eine baroque und läppische Harmonie, einen altdeutschen, verbrauchten, höckerigen Styl, und keinen Ruf und Beifall in Italien hatte? Dem Anscheine nach wußten also die italienischen Nobili nicht, wie man da über Gluck dachte, wie nachstehender Brief, der von Carlo Caccio, Sekretair der Direktion, in ihren Namen geschrieben und vom 30. August 1777 datirt ist, beweist.

„Die Direktoren des neuen Theaters in Mailand „wünschen die Eröffnung mit den möglichst größten „Aufsehen zu machen. Durch den Ruhm des Ritters „Gluck, der den allgemeinen Beifall genießt, bestimmt, „finden sie sich bewogen, Sie zu bitten, daß Sie sich

„nach Mailand begeben möchten, um da eine Opera „seria zu componiren, die im Herbst 1778 und im Car„naval 1779 aufgeführt werden soll. Sie wissen, daß „Ihnen die Sorge; die Sie wegen den Vergnügungen „Ihrer souverainen Höfe haben, bei welchen Sie an„gestellt sind, nur sehr schwer erlauben möchte, sich zu „entfernen; da sie aber nur um eine kurze Zeit bitten, „so hegen sie die Hoffnung, daß Sie ihren Wunsch „erfüllen werden."

Wir wissen recht gut, daß Autoritäten die Zweifel nicht entscheiden, und daß auch selbst die That nichts gegen die Grundsätze gilt; wir sehen sogar voraus, daß man den Vorzug, den die Edeln von Mailand dem Ritter Gluck geben, hart anfechten, und daß man sagen wird: es sind doch nur Deutsche in Italien: Die Direktion mag es verantworten. Wir fügen nur hinzu, daß man bereit ist, wenn jemand über diese authentische Nachricht Zweifel hegen sollte, die Wahrheit mit dem Original-Briefe zu belegen.

Journal von Paris,
den 17. September 1777.

Anzeige der Oper Armide.

Gestern wurde die erste Vorstellung der Armide des Quinault, in Musik gesetzt von Gluck, gegeben. Diese Vorstellung hat die Gedanken, die das Publikum über das Genie des Verfassers hegt, hinlänglich beantwortet. Wenn, wie man oft bemerkt hat, die besten dramatischen Werke die Stufe der Hochachtung, die sie verdienen, nur langsam erreicht haben, so dürfte dies besonders den Compositionen Glucks widerfahren; worinnen alle Theile mit einer eben so neuen als bewundernswürdigen Kunst verkettet und einander untergeordnet sind, worinnen die größten Schönheiten in Uebereinstimmung stehen; und schon bei der ersten Vor-

Vorstellung sowohl das Vergnügen des Publikums als auch die Schwierigkeiten, welche die Akteurs und das Orchester zu überwinden haben, bemerkbar werden.

Wenn man das Gedicht durchgeht, so weiß man nicht, was man am mehrsten bewundern soll, ob es die Kühnheit ist, mit welcher Gluck den Plan seines Drama's gefaßt hat, oder die Kunst, mit welcher er ihn ausgeführt hat. Man sieht, daß er in Ansehung der Schwierigkeit seines Unternehmens keine Zweifel haben konnte, und daß er sie alle überwunden hat. Dazu geboren, alles das auszudrükken, was in dem Trauerspiele das Erhabenste und Rührendste ist, hat er wohl gesehen, daß ihm Armide nicht die großen pathetischen Effekte gewähren konnte, wie Iphigenia und Alceste; weil, mit Ausnahme des fünften Akts, das Interesse darinnen zu sehr getheilt, zu langsam und zu schwach für das Wunderbare ist; aber er hat auch zugleich gefühlt, daß man diesen Fehler durch den Reichthum der Details, der Verschiedenheit der Nüanzen und die Schnelligkeit des Ganges, verbessern konnte.

Die Fortschritte in der Musik haben auch die Veränderung in der Form des lyrischen Drama's hervorbringen müssen. Der Haupt-Effekt des Gedichts von Quinault ist nicht der günstigste für die Fortschritte der dramatischen Musik. Gluck hätte eine Menge Schwierigkeiten schicklich abwenden können, wenn er in Armide die schwachen und unzweckmäßigen Details weggelassen hätte, wie man es bei den letzten Vorstellungen der Oper von Lulli that. Aber er hat das Ganze dieses Hauptwerks unsers lyrischen Theaters erhalten wollen und gedacht, daß es in seiner Kunst hinreichende Mittel gäbe, nicht allein bewundernswürdige Schönheiten hervorzubringen, sondern auch selbst die Fehler zu verschönern. Die Zeit wird lehren, wie weit er in seiner Absicht; wofür ihn die Verehrer Quinaults wenigstens Dank schuldig sind, glücklich gewesen ist.

Journal von Paris,
den 24. September 1777.

Anzeige der Oper Armide, durch Herrn von La Harpe.

Am Dienstage den 23sten ist Armide von Gluck das erste Mal gegeben worden. Im Augenblicke, wo ich diesen Artikel schreibe, kann man noch kein anderes Urtheil darüber fällen, als was die erste Vorstellung zulässig macht. Die Wirkung ist sehr mittelmäßig gewesen; man hat den ersten Akt und einen Theil des fünften applaudirt; die andern drei sind sehr kalt aufgenommen worden. Dies ist der Haupt-Eindruck. Was die Details betrifft, so schien es, als wenn man mit dem Chore: Poursuivons jusqu'au trépas l'ennemi qui nous offense etc. zufrieden war; auch mit dem vorhergehenden Chore: Un seul guerrier! un seul! un seul! worinnen der Componist die Worte sehr glücklich benutzt hat. Das Geschrei der Verwunderung geht von Mund zu Mund bis zu der Stelle, wo Armide vernimmt, daß ein einziger Krieger alle seine Gefangenen befreit hat. Diese Idee ist genial und eine Schöpfung des Componisten. Ein anderer Chor, meinem Geschmacke nach, noch weit schöner, ist der des Hasses im dritten Akte:

Plus on connoit l'Amour, et plus on le déteste:
Détruisons son pouvoir funeste;
Brisons ses traits, éteignons son flambeau.

Nach dieser Beschwörung der Hölle, die einen furchtbaren Eindruck macht, legt der Componist den Teufeln die Worte in den Mund, die der Dichter dem Hasse gegeben hatte:

Infortunée Armide,
Suis l'Amour qui te guide
Dans un abyme affreux.

Und die traurigen und widrigen Worte, die der lärmenden Raserei folgen, bilden eine glückliche Abwechselung, und entdecken und beklagen das Unglück Armidens im voraus. Das ist noch eine wahre dramatische Idee, die dem Componisten angehört.

Das Duet Reinholds und der Armide in der ersten Scene des fünften Akts ist voll von dem schönsten Charakter und voll von Zärtlichkeit und Reiz. Es gehört unter die kleine Zahl der Gesangstücke, die man hin und wieder in den Compositionen Glucks bemerkt.

Der Monolog: Plus j'observe ces lieux etc. ist besonders durch das Akkompagnement gelungen. Die Arien des vierten Akts haben etwas angenehmes, aber gewöhnliches. Es sind Hirten, die da singen, aber diese Hirten sind Phantasten und die Musik hat einen feenartigen Anstrich, anstatt daß sie eine Pastoral-Musik sein sollte. Es bedarf wohl weiter keiner Erinnerung der Lächerlichkeit des Dekorateurs, der diese vorgeblichen Hirten im Augenblicke, wo sie der Zauberkreis zerstreut, durch eine viereckige Thüre in eine Wolke eintreten läßt. Es ist das erste Mal, daß man versucht hat, eine Thüre in einer Wolke anzubringen.

In der Rolle der Armide, außer dem Duet, wovon ich eben gesprochen habe, hat man diese Stelle applaudirt:

Le perfide Renaud me fuit;
Tout perfide qu'il est, mon lâche coeur le suit.

Es sind darinnen schmerzliche Ausdrücke und die großen Hülfsmittel, die; gut und ökonomisch angebracht, dem Recitative einen Ausdruck geben, den es vor ihm nicht hatte. Aber wenn diese Seufzer oft wiederkehren, wenn man sie alle Augenblicke hört, wie in Iphigenia, in Alceste; selbst in den Arien, wenn sie die Stelle der Gesangs-Phrasen, als: des pathetischen, melodischen, was die Seele bewegt, ohne das Ohr zu erschrecken, und solcher einnehmen, wie man sie in den schönsten Arien der Italiener und ihrer Schüler bewundert; dann ist man mehr betäubt als bewegt; diese rohe Erschütterung der Sinne schadet der Bewegung der Seele; und man bemerkt, daß der Autor seinen ganzen Ausdruck nur zu oft in einem großen Lärme, und alle seine Hülfsmittel in großem Geschreie sucht. Dieses gezwungene Wesen, der Natur ganz entgegen, ist von einer gründlichen Kunst, die Nachahmung zu verschönern; die darum gefällt, weil sie ähnlich ist, sehr verschieden. Ich

mag das Geschrei eines leidenden Menschen nicht hören. Ich erwarte von der Musik schmerzhafte, aber keine unangenehmen Töne; ich will, daß sie; wenn sie mein Herz durchdringt, auch das Ohr schmeichelt und daß sich der Reiz der Melodie mit dem Eindrucke, den ich empfinde, vereinige. Ich will in meinem Gedächtnisse ihre harmonische Klage, die noch lange in meinem Ohre verweilen und mir durch die Erinnerung den Genuß noch einmal gewähren soll, hinwegtragen. Wenn ich aber nichts als das Aufschreien der Verzweiflung, konvulsivische Seufzer gehört habe, so kann ich sie wohl sehr wahr finden, aber leider nur so wahr, daß ich sie nicht wieder hören mag.

Die Rolle der Armide ist fast vom Anfange bis zu Ende ein monotonisches und ermüdendes Geschrei. Der Componist hat eine Medea daraus gemacht, und vergessen, daß es eine Zauberin und keine Hexe ist. Außerdem ist er hier durch das Gedicht, was sonst voll von dramatischen Schönheiten ist, schlecht bedient gewesen, weil der Gang desselben der Musik keinesweges günstig ist. Das ewige Recitativ ist natürlicher Weise ohne Effekt. Ich berufe mich hier auf alle glaubwürdige Zuschauer und auf diejenigen, die den famösen Monolog noch auswendig wissen:

Enfin il est en ma puissance etc.

Diese Stelle, nur mittelmäßig vorgetragen, würde einen lebhaften Eindruck machen. Sie hat aber keinen, durchaus keinen mit der Musik von Gluck, gemacht. Daher, wie widersinnig ist es nicht, zwei Künste zu vereinigen, von welchen eine die andre schwächt? Man erinnere sich nur noch an den Traum der Armide:

Et par un charme inconcevable,
Je me sentois contrainte à le trouver aimable,
Dans le fatal moment qu'il me perçoit le coeur.

Deklamiren wir diese schönen Verse, so werden sie uns begeistern, hören wir sie aber in der Oper Armide, so erregen sie eine Erstarrung. Wenn man in der ersten Scene die erhabne Antwort der Armide betrachtet, nachdem man lange mit der Ehre und deren Reizen, die die christlichen

Krieger triumphirend davon getragen haben, unterhalten worden ist, wenn sie ausruft:

Je no triomphe pas du plus vaillant de tous.

Wenn eine gute Sängerin diese Verse prononcirt, so gefallen sie; in der Oper aber, wenn sie gesungen werden, unterscheiden sie sich durch nichts von den langen Klingklang des Gefolges der Armide, mit welchem sie doch einen so auffallenden Kontrast bilden sollten.

Ich sage wie ich es empfunden habe, was ich auch schon that, seitdem ich über die Produktionen Glucks sprach. Wenn ich seinen Talenten Gerechtigkeit widerfahren lasse, so erlaube ich mir auch; mit viel Vorbehalt, alles das anzuzeigen, was seine Werke mir noch zu wünschen übrig lassen. Von den Enthusiasten lebhaft widersprochen, lese ich alles, was Männer, deren Geist und Kenntnisse nicht befangen sind, über diese Materie geschrieben haben, unter andern den Autor des Werkes: Versuch über die Vereinigung der Dichtkunst mit der Musik; ein herrliches Werk, voll von gesunden Ansichten und erleuchteten Grundsätzen. Es hat mir sehr gefallen und ich überzeuge mich, daß die Gedanken der aufgeklärtesten Männer mit meinen Meinungen übereinstimmen, und ihre Wissenschaft mit meinen Gefühlen. Durch diese Uebereinstimmung bestärkt, wage ich es, hier mein Glaubensbekenntniß der Musik abzulegen. Ich weiß sehr gut, daß ich Gefahr dabei laufe, denn von allen Arten der Toleranz, die man seit langer Zeit in Anspruch genommen hat, ist die Toleranz in der Musik vielleicht am schwersten zu erlangen. Aber was mir Muth giebt, ist das; auf welche Art man mich auch bekämpfen mag, daß ich sicher bin, daß man mich nicht zu einem offenbaren Kriege herausfordern wird, und daß diejenigen, welche allenfalls Neigung dazu fühlen möchten, ganz allein auftreten würden. Von dieser Seite beruhigt, glaube ich, daß ein in der Geschichte der Künste so wichtiger Artikel auch in diesem Journale nicht übergangen werden darf.

Gluck ist ohne Widerrede ein Genie, weil er Orpheus

und viele Stücke in seinen andern Opern gemacht hat, die seinem Orpheus würdig sind. Seine Opern sind die ersten, die auf einen sowohl musikalischen als dramatischen Plan gebaut sind; sei es nun, daß er den Plan selbst entworfen hat, wie seine Verehrer ihm schmeichein; oder daß er die Vorschriften des Calzabigi in Orpheus, oder in der Iphigenia, wie ihn der Graf Algaroti entwarf, verfolgte. Wie es auch sein mag; seine Opern sind die ersten, die von den Fehlern der Italiener und der Franzosen gereinigt sind. Die Dramen Metastasio's sind sehr angenehm zu lesen, so wie die von Quinault auf dem Theater eine doppelte und dreifache Intrigue darbieten, aber sie verletzen die Einheit und das Interesse. Fast alle ihre Arien stehen am Ende der Scene, um dem Gebrauche zu huldigen, daß die Sängerin oder der Sänger nicht eher abtrete, als bis er seine Arie gesungen hat. Diese, dem Dialoge beigefügten Arien sind nur zu oft ein brillantes Nebenwerk geworden, worauf der Componist alle seine Kunst verwendet hat, um die Kehle einer Sängerin in ihrem vollen Glanze zu unterstützen; indessen wäre dieses Nebenwerk, und ist es noch, das Einzige, was die italienische Oper aufrecht erhält, weil das geringe Interesse eines aus zwei oder drei Episoden bestehenden Drama's, die überflüssige Länge desselben und die zu sehr schattirte Einfachheit eines abgeschmackten Recitativs sonst keine große Aufmerksamkeit erregen kann.

Von einer andern Seite war die französische Oper, die mit der Handlung oft ganz fremden Ballets überladen und von Arien ganz entblößt ist, nichts als ein ewiges Recitativ, und man kannte die Harmonie nur aus einigen Chören von Rameau und die Melodien nur aus den besten Tanz-Arien.

Orpheus, von allen diesen Fehlern befreiet, mußte mithin in Italien und Frankreich Glück machen, weil man außer den musikalischen Schönheiten ein wohl unterstütztes Ganzes, ein in seinem Zusammenhange und in einer vernünftigen Dauer beschränktes Schauspiel sahe; ein Drama, was sich, ohnerachtet der Fehler der Wahrscheinlichkeit, an

die Einheit des Interesse band; endlich ein fleißiger gearbeitetes, stärkeres und der Scene mehr angepaßtes Recitativ. In Frankreich, weil man auf unsern lyrischen Theater zum ersten Male ausdrucksvolle und den dramatischen Situationen mehr angeeignete Arien hörte; weil in dieser Oper, und der ihr vorhergehenden Iphigenia, sich der taktmäßige Gesang mit der Scene verband, statt daß er vorher zwischen die schläfrige Einförmigkeit des Recitativs und das Getümmel der Chöre getheilt war.

Das ist die glückliche Reform, von welcher Gluck der Urheber ist und was ihm eine unsterbliche Ehre macht. Aber durch ein eignes Mißgeschick, und durch eine eigne Art von Widerspruch zwischen den, was er sonst gemacht hat und was er jetzt macht, verzögert er vielleicht die Fortschritte einer Kunst, wodurch er sich so herrlich ankündigte. Ich will mich deutlicher erklären. Sei es, daß die Natur seines Talents mehr zu Hervorbringung der harmonischen Effekte als zu Erfindung des Gesanges geeignet, und daß er mächtig und fruchtbar in der Instrumentirung, und schwach und arm in der Melodie ist, die in der Musik doch die glücklichste und seltendste Eigenschaft, wie die Schreibart in der Dichtkunst ist; sei es, daß sich die systematischen Gedanken an diese natürliche Stimmung anschließen; sei es, daß er den Ehrgeiz gehabt hat, eine theatralische Musik zu erschaffen, die nur für ihn ist, um dadurch aller Vergleichung auszuweichen; sei es endlich, daß sich alle diese Ursachen mit einander vereinigt haben: was es aber auch sei, so ist gewiß, daß, mit Ausnahme des Orpheus, Gluck in allen seinen andern Compositionen dahin zu trachten scheint, den Gesang des lyrischen Drama zu verbannen und sich für überzeugt hält; wie seine Verehrer oft wiederholen, daß der Gesang der Natur des Dialogs, dem Gange der Scenen und dem Ganzen der Handlung zuwider ist.

In Italien konnte eine dergleichen Religion nichts zu hoffen haben; man liebt die Musik dort zu sehr. Auch hat er es da nur mit seinen Orpheus gewagt, worinnen

noch Musik ist. Aber in Frankreich, wo er mit seiner Iphigenia debütirte, die auch großen Beifall gehabt hat, glaubte er, sein System mit mehr Leichtigkeit aufstellen zu können, weil die Franzosen, die zwar italienische Opern gesehen hatten, sich doch wenig um ihre Fehler bekümmern würden. Gluck konnte daher große Vortheile erringen, daß er da seinen durchaus neuen Plan ausführte. Ob es nun gleich in Orpheus sehr schöne Gesangsstellen giebt, so sind doch die Stücke von Galuppi, Jomelli, Sacchini und Piccini; ihre bewundernswürdigen Arien, von einem Ende Europa's bis zum andern gesungen; ihre Meisterwerke des Pathetischen und Melodischen, in welchen sie den Ausdruck ihres über alles erhabenen Gefühls an den Tag legen, eine hinlängliche Garantie, daß der Autor des Orpheus bei einer genauen Vergleichung nicht bestehen kann *). Aber wenn man auch den Gesang bei Seite setzt und annimmt, daß sich die Oper mit einem belebtern Recitativ, mit besser gezeichneten und mahlerischen Chören und mit Stellen des obligaten Recitativs, was eine Kenntniß des Akkompagnements verräth, erhalten könne, so ist doch klar, daß Gluck eine neue Kunst erfunden hat, und daß er der einzige in dieser Gattung und in seiner Stellung ist.

Der Gang, den er in seinen Compositionen nach und nach genommen hat, bestätigt diese Idee vollkommen. In Iphigenia hat er wenig Gesang und die Arien sind schwach und ärmlich. Es sind darinnen noch weniger als in Alceste. Endlich hat er den Entschluß gefaßt, eine alte Oper zu bearbeiten, die in fünf Akte eingetheilt und voll langer Monologe ist; in welcher sich nicht eine einzige Arie findet,

---

*) Es ist nicht kaum zu begreifen, wie ein Mann von so viel Verstande und Scharfsinn sich selbst so sehr täuschen konnte. Etwas tiefer liegendes: ein Vorurtheil; eine Ader des Neides konnte ich nur verletzen, sich bei seinen Zeitgenossen und bei der Nachwelt ein solches verachtungswürdiges Denkmal zu errichten.

Der Uebersetzer.

worüber ein guter periodiſcher Geſang zu machen war, wenn man nicht die Ballets dahin rechnen will. Wenn nun gleich alle Componiſten darinnen übereinſtimmen, daß die Opern von Quinault, ohnerachtet der vielen Schönheiten, doch auf eine für die Muſik wenig günſtige Art eingetheilt ſind, ſo iſt doch Gluck der einzige, der ſich vor dieſer Schwierigkeit nicht gefürchtet hat. Was ſoll man von dieſen fremdartigen Unternehmen denken, wo niemand als der Autor überzeugt iſt, daß die ausdrucksvollen Arien; die einzigen, die einen dramatiſchen Geſang zuläſſig machen, in das lyriſche Drama ganz und gar nicht gehören, und daß man mit dem Recitativ, den Chören und der Harmonie die ganze Vollkommenheit dieſes Schauſpiels erreichen könne?

Hört man die Grundſätze ſeiner Anhänger an, ſo ſieht man die Beſtätigung dieſer Lehre. Sie bewundern an ihm die Kunſt, das Wort, (den Text) in Noten zu ſetzen, was nur allein mit dem Geiſte der Scene übereinſtimmt. Sie geben vor, daß ſie in den Arien der Italiener nichts als Fehler ſähen, die ſie oft noch verdrehen; und daß, weil man oft einen Mißbrauch in einer Kunſt gemacht hat, die ganze Kunſt nichts tauge; ſie kommen indeſſen doch darinnen überein, daß es eine große Anzahl von dieſen in dem einfachſten und reinſten Geſchmacke geſchriebenen Arien gebe, die alle Leidenſchaften, die Zärtlichkeit, den Schmerz, die Eiferſucht ausdrücken und ganz gemacht ſind, ſowohl zu rühren als zu gefallen; ſie beſtehen aber darauf, und behaupten, daß dieſe Arien, die die Leidenſchaften im allgemeinen ſchildern, nicht in einer beſondern Situation angewendet werden können, und daß ſie blos in einem Concerte rühren können, in der Scene aber kalt laſſen müſſen. Das iſt ihre Gelehrſamkeit. Ich verſichere aber, daß ſie niemals die meinige werden wird. Ich denke im Gegentheil, daß die größte Macht, der größte Reiz der Muſik in der Melodie liegt; daß die ganze Oper auf eine ſolche Art eingerichtet ſein ſoll, daß es in jeder Scene ein oder zwei Arien gebe, um die Situation der handelnden Perſonen

auszudrücken, zum wenigsten, daß die Scene ein Duet, ein Terzet, ein Quartet oder einen Chor der Handlung angemessen, mehr natürlich herbeiführe; daß aber diese neumodische Melodie-Lehre, diese in Noten gesetzte Deklamation, die man dem regelmäßigen Gesange unterschieben will, oftmals ausdrucksvoll, oftmals monotonisch und lärmend ist und im Allgemeinen ganz unter der Würde der natürlichen Deklamation steht, und daß sie keinen andern Platz behaupten darf, als wozu sie bestimmt ist, nämlich: den Gesang zu leiten; daß der Ton, der an sich eine schnelle und flüchtige Empfindung ist, nur einen starken Eindruck machen kann, wenn er sich in verschiedener Zusammenstellung der Formen, welche die Einheit der Zeichnung (Thema) nicht verletzen, zeigt; wenn er da wiederkehrt, wo ihm das Ohr erwartet und mit so viel Vergnügen wieder findet; endlich wenn durch ihn alle Reichthümer eines regelmäßigen und periodischen Gesanges hervorgebracht werden.

Man wendet dagegen ein, daß es nicht natürlich ist, eine Arie von dieser Art in einer leidenschaftlichen Lage zu singen, und daß es ein Mittel sei, die Scene mehr aufzuhalten und den Effekt zu vernichten.

Ich finde diesen Einwurf ganz falsch. Denn sobald man einen Gesang als zulässig zugesteht, so muß man ihn auch so schön als möglich zulassen, und es ist nichts weniger natürlich als schlecht zu singen, wenn man gut singen soll. Alle Künste stützen sich auf Uebereinkunft, auf Gesetze. Wenn ich in die Oper gehe, so geschieht es, um Musik zu hören. Ich weiß nicht, ob Alceste ihren Abschied von Admet in einer Arie zu singen hat, aber ich weiß, daß sie auf dem Theater ist, um zu singen, und wenn ich höre, daß sie ihren Schmerz, ihre Liebe in einer schönen melodischen Arie ausdrückt, so werde ich das Vergnügen haben, mich durch ihren Gesang für ihr trauriges Schicksal zu interessiren. Denn ich bin aus eben der Absicht hingekommen, wie ich in die Komödie gehe, um Zaire zu sehen; ich will mich über das Unglück ihrer Liebe betrüben und schöne Verse hören.

Und warum soll denn eine Arie von dieser Art, worinnen der ganze Umfang der Musik entwickelt ist, die Handlung hemmen und kalt lassen, wenn sie an ihrem Platze steht, wenn sie die Gefühle der handelnden Person ausdrückt, wenn sie sich niemals von dem Hauptzwecke entfernt? Und was hat die handelnde Person für andre Mittel, mir ihre Lage zu schildern und mich zu rühren? Ist es ihr Gesang, bei welchen ich oft zu fragen wünschte, was sie sagen will? Die Arie, die man ihr untersagen will, ist gerade das, was mich bewegen soll. Ich erwarte, daß sie das singt, was in ihrer Seele vorgeht, denn der Gesang ist ihre Sprache. Wir wollen hierüber die Erfahrung befragen. In Lucile, in Silvain, in der Colonie, wo die Musik durch eine bizarre Verbindung dem Texte folgt, rührt mich eine melodische und pathetische Arie bis zu Thränen, und würde ich mich nicht der nämlichen Täuschung hingeben, wenn dem Recitative ein regelmäßiger Gesang folgte? Es ist mir unmöglich, jemals ein so wenig glaubhaftes Raisonnement zu begreifen.

Wir wollen noch weiter gehen. Die Anreizung einer guten Musik ist so groß, daß sie sogar gefällt, wenn sie auch an einem unrechten Platze steht. Gewiß ist nichts weniger vernünftig, als das berühmte Duet des Orpheus und der Euridice: Quels tourmens insupportables! Denn sie betrüben sich ohne alle Ursache. Aber dieses Duet ist so schön, daß man die Wahrscheinlichkeit ganz vergißt; und wenn die Musik solchen Effekt hervorbringt, selbst wenn sie nicht an ihrem Platze steht, kann man da sagen, daß sie die Handlung hemme, wenn sie gut mit ihr verbunden ist?

Ich will Herrn Gluck nun meinen ganzen Schluß sagen. „Ich halte den Orpheus für gut, weil er mehr „Gesang hat, als die andern Opern, wenigstens so viel „als Sie ihn haben geben können. Sie haben darinnen „den wahren lyrischen, in Arien eingetheilten Plan des „Drama gelassen und uns dadurch selbst belehrt. In Armide, was ein schönes Gedicht, aber eine schlechte Oper „ist, sind Sie zurückgekommen, um darinnen das Reich

„Ihrer Gesangs-Lehre durch Ihre Chöre und Ihr Orche-
„ster unterstützt, zu gründen. Ich bewundre Ihre Chöre,
„die Quellen Ihrer Harmonie. Ich wünschte, daß Ihre
„Gesangslehre poetischer und den französischen Redethei-
„len angepaßter, und Ihr Gesang weniger höckerig und lär-
„mend wäre, vor allen andern aber wünschte ich Arien;
„denn ich liebe Musik, die man singt, und Verse, die man
„gut ausdrückt."

„Ich weiß sehr gut, daß dieses Urtheil vielen von
„Ihren Freunden; die ich sehr verehre, zuwider sein wird.
„Aber da es durchaus nicht nöthig ist, in der Musik eben
„so zu denken, um sich beliebt und achtbar zu machen, so
„hoffe ich, daß Sie mir meine Unwissenheit verzeihen und
„sich damit begnügen werden, mich für einen Irrenden zu
„halten, der gewissenhaft und niemals partheiisch ist, und
„dessen ketzerische Grundsätze nicht gefahrlich sind."

Journal für Politik und Literatur,
den 5. Oktober 1777

Schreiben des Ritters Gluck an Herrn von La Harpe.

Es ist mir unmöglich, mich nicht Ihren vernünftigen Bemerkungen, die Sie über meine Opern in Ihrem Journale für Literatur unterm 5. dieses Monats aufgenommen haben, zu unterwerfen; ich finde darauf nichts, durchaus nichts zu erwidern.

Ich habe die Einfalt gehabt, bisher zu glauben, daß es in der Musik wie in den andern Künsten wäre; daß alle Leidenschaften zu ihrem Wirkungskreise gehörten und daß sie nicht weniger gefallen müßte, wenn sie die Bewegungen eines Wüthenden und das Geschrei des Schmerzes ausdrückt, als wenn sie die Seufzer der Liebe mahlt.

Il n'est point de Serpent ni de monstre odieux,
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.

Ich glaubte, daß sich dies in der Musik eben so bewährte, wie in der Dichtkunst. Ich überredete mich, daß der Gesang, durchaus mit der Farbe des Gefühls erfüllt,, was er auszudrücken hatte, sich eben so modificiren und einen eben so verschiedenen Ausdruck, als es Nüancen gab, erhalten sollte; endlich, daß die Stimme, die Instrumente, alle Töne, selbst die Pausen, einen einzigen Zweck und zwar den Ausdruck erreichen dürften, und daß die Uebereinstimmung zwischen den Worten und dem Gesange so verbunden sein sollte, daß weder das Gedicht auf die Musik, noch die Musik auf das Gedicht gemacht zu sein schiene.

Das waren sonach aber wohl nicht meine einzigen Fehler; ich hatte zu bemerken geglaubt, daß die französische Sprache wenig accentuirt war und nicht die bestimmte Menge Sylben wie die italienische hatte; ich war über den Unterschied der Sänger beider Nationen erstaunt, als ich die Stimmen der einen, weich und biegsam, die der andern aber mehr stark und zur Handlung geeignet fand; ich hatte daher entschieden, daß der italienische Gesang den Franzosen nicht zusagen könnte. Als ich nun die Partituren Ihrer ältern Opern durchsahe, fand ich, daß sie ohnerachtet der Triller, Cadenzen und andrer Fehler, womit sie überladen waren, doch so viel wahre Schönheiten enthielten, daß ich veranlaßt wurde, zu glauben: die Franzosen hätten in ihnen ihre eignen Quellen.

Das waren meine Ideen, ehe ich Ihre Bemerkungen gelesen hatte. Jetzt aber hat das Licht die Finsterniß erhellt; ich bin ganz erstaunt, daß Sie in einigen Stunden über meine Kunst mehr Bemerkungen gemacht haben, als ich durch praktische Erfahrungen in einem Zeitraume von vierzig Jahren. Sie beweisen mir, daß es hinreichend ist, Gelehrter zu sein, um über alles sprechen zu können. Ich sehe mich jetzt wohl überzeugt, daß die Musik der italienischen Meister die vortreffliche, die wahre Musik ist; daß der Gesang, wenn er gefallen soll, regelmäßig und periodisch sein muß, und daß selbst in den Augenblicken der Unordnung; wo die handelnden Personen durch verschiedene

Leidenschaften von einem aufs andre geworfen, singen, der Componist doch immerfort die nämlichen Grundsätze des Gesanges beibehalten soll.

Ich bin mit Ihnen einverstanden, daß von allen meinen Compositionen Orpheus wohl die einzige erträgliche ist; und ich bitte den Gott des Geschmacks aufrichtig um Verzeihung, daß ich die Zuhörer meiner andern Opern übertäubt habe; die Anzahl ihrer Vorstellungen und ihres Beifalls, den das Publikum ihnen hat widerfahren lassen, verhindern mich nicht, jetzt einzusehen, daß sie kläglich sind *). Ich bin davon so überzeugt, daß ich sie aufs neue umarbeiten will; und da ich sehe, daß Sie für die Musik empfänglich sind und die Zärtlichkeit lieben, so will ich dem aufgebrachten Achill so viel rührendes und angenehmes in den Mund legen, daß alle Zuhörer dadurch bis zu Thränen gerührt werden sollen.

Was Armide betrifft, so werde ich mich wohl in Acht nehmen, das Gedicht so zu lassen, wie es ist; denn wie Sie sehr scharfsinnig bemerkt haben, sind die Opern des Quinault, obschon voller Schönheiten, doch auf eine für die Musik wenig günstige Art eingetheilt; es sind schöne Gedichte, aber schlechte Opern. Sollen sie daher zu schlechten Gedichten gemacht werden, woraus nach Ihrer Ansicht schöne Opern zu machen sind, so will ich Sie recht sehr bitten, mir die Bekanntschaft mit irgend einem Dichter zu verschaffen, der die Armide handwerksmäßig bearbeitet und uns mit zwei Arien in jeder Scene bedroht. Wir wollen zusammen die Quantität und das Maaß der Verse feststellen, und wenn die Sylben vollständig sind, so werde ich wegen dem Uebrigen nicht in Verlegenheit sein. Ich bearbeite von meiner

---

*) Der Leser wird sehr begreiflich finden, daß der Mißmuth, den der unaufhörliche Tadel erzeugt, den armen Gluck zu diesem falschen Selbst-Geständnisse veranlassen mußte.

Der Uebersetzer.

Seite die Muſik, und verbanne daraus; wie es vernünftig iſt, ſehr gewiſſenhaft alle die lärmenden Inſtrumente, als: die Pauken und Trompeten; ich will dafür ſorgen, daß man in meinem Orcheſter nur Hoboen, Flöten, Jagdhörner und Violinen con Sordini hören ſoll; und es ſoll nicht mehr die Frage ſein, woher man den Text zu den Arien nehmen will, denn dies kann uns nicht ſchwer fallen, weil wir ſchon unſre Maaßregeln danach genommen haben.

Alsdann wird die Rolle der Armide keine monotoniſche und ermüdende Schreierei, keine Medea, keine Hexe, ſondern eine Zauberin ſein; ich werde es einzurichten ſuchen, daß ſie in ihrer Verzweiflung eine ſo regelmäßige, ſo periodiſche und zu gleicher Zeit ſo zärtliche Arie ſingen ſoll, daß die empfindſamſte und mit Migrain geplagte Schöne ſie ohne die geringſte Erſchütterung ihrer Nerven hören kann.

Wenn es dann einem ſchlechten Geiſte zu ſagen belieben ſollte: Hüten Sie ſich, daß Sie die wüthende Armide ſich ſo ausdrücken laſſen, als wenn es eine von Liebe beſeſſene wäre, ſo werde ich ihm antworten: ich will die Ohren des Herrn von La Harpe nicht erſchrecken; ich will der Natur nicht zuwider handeln, ich will verſchönern; anſtatt Armiden ſchreien zu laſſen, will ich ſie ſingen laſſen. Und wenn er darauf beſteht, wenn er mir bemerklich macht, daß Sophocles gewagt hat, in dem ſchönſten ſeiner Trauerſpiele den Athenienſern den Oedip mit blutenden Augen zu zeigen, und daß das Recitativ oder der Theil der in Noten geſetzten Deklamation; wodurch die redendſten Klagen dieſes unglücklichen Königs ausgedrückt wären, den Ausbruch eines lebhaften Schmerzes enthalten ſollte, ſo werde ich nochmals antworten, daß Herr von La Harpe die Klagen eines leidenden Menſchen nicht hören will.

Mache ich es Ihnen nun nicht recht? habe ich den Sinn, der ſich über Ihre gelehrten Bemerkungen verbreitet, getroffen? Ich habe einigen meiner Freunde die Freude gemacht, ſie ihnen leſen zu laſſen. „Man muß erkenntlich ſein:“ ſagte

einer von ihnen, indem er sie mir zurückgab, „Herr von „La Harpe hat Ihnen guten Unterricht gegeben, Sie müs„sen sich dafür abfinden und sein Glaubens-Bekenntniß „in Musik setzen. Suchen Sie sich seine Werke der Poesie „und Literatur zu verschaffen, und suchen Sie darinnen „auch alles auf, was Ihnen nicht gefällt. Der größte und „gebildete Theil der Menschen behauptet, daß die Kritik „keine andre Wirkung hervorbringt, als den Künstler, auf „welchem sie fällt, zu kränken, und um dies zu beweisen, „sagen Sie: Die Dichter hätten zu keiner Zeit mehr Cen„soren gehabt, als jetzt, und wären doch niemals mittel„mäßiger gewesen als gerade in unsern Tagen; aber ziehen „Sie hierüber nur die Journalisten zu Rathe und befra„gen Sie sie, so werden sie antworten, daß dem Staate „nichts nützlicher sei als Journale. Man könnte Ihnen „einwerfen, daß es Ihnen als Musikus nicht gezieme, „über Dichtkunst zu entscheiden, aber ist es nicht eben so „erstaunlich, einen Dichter zu sehen, der über die Musik „so despotisch urtheilen will?“

Sehen Sie, das sagte mir mein Freund; seine Gründe scheinen sehr richtig zu sein; aber ohngeachtet der Erkenntlichkeit, die ich Ihnen schuldig bin, ist es mir unmöglich, auf alle die gemachten Bemerkungen Rücksicht zu nehmen, wenn ich nicht das nämliche Schicksal haben soll, was jener Grübler hatte, der in Gegenwart Hannibals eine lange Abhandlung über die Kriegskunst machte.

Journal von Paris,
den 12. October 1777.

Brief an den Ritter Gluck.

Ich habe die Bemerkungen in dem Journale für Literatur noch nicht gelesen; Ihr im Pariser Blatte aufgenommener Brief hat mir Lust gemacht, Sie kennen zu lernen; zu meiner großen Verwunderung habe ich aber die Sachen nicht

nicht aus dem nämlichen Geſichtspunkte betrachtet gefunden, welchen Sie gehabt haben. Man könnte verſucht werden zu glauben, daß die Bemerkungen des Herrn von La Harpe von einem Componiſten gemacht wären, und Ihr Brief von einem Journaliſten. Dieſe kleinen Sarcasmen, die liſtigen Fragen und alle dieſe Feinheiten ſcheinen gar nicht von einem berühmten Künſtler zu ſein. Sie ſuchen ſich zu vertheidigen, wie einer, der unrecht hat; oder die Componiſten ſind wie die hübſchen Weiber, die ohne Examen geliebt ſein wollen.

Ihre Bemerkungen ſind richtig: daß der Geſang, überhaupt der periodiſche Geſang, oft nicht am rechten Platze ſtände. Man iſt Ihnen Dank ſchuldig, daß Sie die Kunſt, deren Reiz die großen Meiſter oftmals verführt hat, wieder zu dem Ausdrucke der Natur zurückgeführt haben; ſelbſt Italien muß Ihnen dieſe Gerechtigkeit widerfahren laſſen. Aber haben Sie ſich nicht manches Mal zu weit entfernt, wenn Sie die Ungleichheit der Leidenſchaften und die mit ihnen verbundenen convulſiviſchen Bewegungen verfolgen wollten? Die Vernünftigen ſind Ihrer Meinung, daß das Intereſſe leidet, wenn man ſich dem Geſange ganz hingiebt; daß es lächerlich, vielleicht auch zu allgemein iſt, gefällige Arien in einer ſtarken Situation anzubringen; wenn eine verlaſſene Geliebte ein Rondeau, eine Romanze oder eine Bravour-Arie ſingt; wer wird den Mißbrauch in dergleichen Fällen nicht zugeben? Aber hier iſt davon nicht die Rede. Es handelt ſich blos darum, zu wiſſen, ob eine richtig geſchriebene und periodiſche Arie (trotz der Lächerlichkeit, die man der Periode beigelegt hat) nicht auch ſtark und ausdrucksvoll ſein kann *). Ich glaube,

*) Dies iſt gar keine Frage; auch wäre es lächerlich, den periodiſchen Geſang zum Ausdrucke ſtarker und aufgeregter Leidenſchaften unzweckmäßig zu finden, da die Periode der Muſik mit der Poeſie zu vergleichen und mit Ausnahme der freien Phantaſie, des Recitativs und der Scenen-Muſik, geradezu ein Hauptgrund der äſthetiſchen Schönheiten iſt. Der Ueberſetzer.

daß eine Menge Beispiele gegen diese Meinung streiten; Sie selbst haben Arien gemacht, worinnen die Schönheit und Wärme für den Gesang spricht. Man muß sie nur behandeln und richtig anzubringen wissen; und von dieser Seite betrachtet haben Sie eben so gut wie die größten Meister Italiens Proben gegeben. Wenn man uns jetzt, ich weiß nicht warum, von dem Gegentheile überreden will, hat man da nicht Ursache, sich über den Vorsatz derjenigen zu ärgern, deren verstellter oder falsch verstandener Enthusiasmus von einer Partheilichkeit zeigt, die der Nation zur Last gelegt werden würde, wenn es eine allgemeine Angelegenheit beträfe? Wie ist es möglich, uns glaubhaft zu machen, daß die Leidenschaft von einer beständigen Ungleichheit ist und keinen Ruhepunkt zuläßt? Man weiß wohl, daß große Bewegungen nicht abgezirkelt, nicht immer wohlklingend ꝛc. gemacht werden sollen, was vorzüglich von Ihren obligaten Recitativen gilt, worinnen Sie so einzig sind. Aber wenn es die Natur zuläßt, daß die Wirkungen zu einem einzigen Interesse vereinigt werden können; zu einer Empfindung, welche das Argument aller Empfindungen ausmacht, so ist es nur ein Gefühl, was in seiner ganzen Kraft bleibt, in welchen die Natur wieder zu erkennen ist, und über alles siegt. Glauben Sie da noch, daß eine wohlgeordnete, zweckmäßige, gut durchgeführte und beendigte Arie der Situation nicht einverleibt und dem dramatischen Ausdrucke nicht auch der Reiz eines schönen Gesanges beigefügt werden könne? Ich beschränke mich nur auf diese Bemerkung; denn eine zu große Menge von Gedanken würde mich zu andern Details zwingen; und Sie sind mehr als jeder andre im Stande, den Zusammenhang dieser Grundsätze zu beurtheilen und zu entscheiden, ob der theatralische Gang dadurch zerstört wird.

Ich bin weder Dichter noch Componist, habe es aber gewagt, über Gegenstände zu schreiben, die vielleicht nicht zu meinem Wirkungskreise gehören. Hat ein Freund der Künste nicht das Recht, seine Meinung zu sagen, und bezahlt er nicht dafür? Es scheint mir sehr unrecht zu sein,

Jemand, der über eine Kunst schreibt, die er nicht selbst ausübt, lächerlich zu machen. Soll man sich nur damit beschäftigen, zu untersuchen, ob die Bemerkungen richtig und anständig sind, ohne sich um etwas anders zu bekümmern? Ob es schon das Ansehen haben könnte, daß meine Meinungen den Ihrigen entgegen sind, so bleibe ich Ihnen doch mit der vollkommensten Hochachtung zugethan ꝛc.

Faber.

P. S. Ich bitte zu entschuldigen, wenn ich einen kleinen Spaß so ernsthaft beantworte. Ich habe geglaubt, aus Rücksicht gegen Sie keinen härtern Ton annehmen zu dürfen. Die ernsthafteste Stelle Ihres Briefs ist die, wenn Sie den Sophocles citiren. Sie erlauben mir daher, zu sagen: daß ich den Oedix mit blutenden Augen eben so wenig liebe, als das Herz der Gabrielle von Vergy; ein ekelhaftes Schauspiel und was doch alle Welt gern sieht.

Journal von Paris,
den 16. October 1777.

Schreiben des Ritters Gluck an den Anonym von Vaugirard.

Da ich die Musik nicht nur als eine Kunst, die das Gehör ergötzt, sondern als eins der größten Mittel, das Herz zu rühren und die Leidenschaften aufzuregen, betrachte, so habe ich in Folge dieser Ansicht eine neue Methode angenommen. Ich habe mich mit der Scene beschäftigt, große und starke Ausdrücke gesucht, und vorzüglich dahin getrachtet, daß alle einzelne Theile meiner Werke unter sich verbunden sein sollten. Ich sahe gleich anfänglich alle Sänger und Sängerinnen und eine große Anzahl Musiklehrer gegen mich aufstehen, aber alle gelehrte und gebildete Männer Deutschlands und Italiens ohne Ausnahme haben mich durch die mir erwiesene Hochachtung und Lobeserhebung

dafür entschädigt. In Frankreich ist es nicht so; denn wenn es auch einige gebildete und kenntnißreiche Männer giebt, die mir den Verlust der guten Meinung andrer ersetzen, so giebt es doch immer noch sehr viele, die sich öffentlich gegen mich verbinden.

Es hat ganz das Ansehen, daß sich diese Herren glücklich dabei befinden, wenn sie über fremde Materien schreiben; denn wenn ich nach dem Beifalle urtheile, den das Publikum meinen Arbeiten zu schenken die Güte hat, so wird es sich wenig um ihre Meinung und ihre Phrasen bekümmern. Aber was denken Sie von dem Ausfalle, den einer von ihnen, Herr von La Harpe, gegen mich macht? Es ist ein unterhaltender Gelehrter, der Herr von La Harpe! Er spricht von Musik auf eine Art, daß sogar die Chorjungen von Europa die Achseln darüber zucken möchten; er spricht: ich will, oder: meine Gelehrsamkeit.

Et pueri nasum Rhinocerotis habent.

Werden Sie ihm darüber nicht ein Wort sagen, da Sie mich schon bisher gegen ihn mit einem so großen Vortheile vertheidigt haben? Ach ich bitte Sie, wenn meine Musik Ihnen manches Mal einiges Vergnügen gemacht hat, setzen Sie mich in den Stand, meinen Freunden und Kennern in Deutschland und Italien zu beweisen, daß es unter den Gelehrten Frankreichs doch noch welche giebt, die, wenn sie über die Kunst sprechen, wenigstens wissen, was sie sagen.

Ich habe die Ehre, mit großer Hochachtung und Erkenntlichkeit zu sein ꝛc.

Gluck.

Journal von Paris,
den 21. October 1777.

Antwort des Anonymen von Vaugirard an Gluck.

Es scheint, als wenn ein großer Preis auf die Kritiken, die man über Ihre erhabenen Compositionen macht, gesetzt

wäre; Sie erzeigen mir daher viel Ehre, daß Sie mir die Sorge, Sie zu rächen, übertragen.

Es ist sehr angenehm; etwas zu vertheidigen, was man bewundert; aber zu was haben Sie Vertheidiger nöthig? Ihre Gegner sind zu zählen, aber Ihre Bewunderer sind unzählbar; Ihre Werke haben Italien, Deutschland und Frankreich ergötzt, und Ihr Ruhm setzt Sie über alle Lobeserhebungen und Kritiken.

Erlauben Sie mir zu sagen, daß Sie immer noch glücklicher gewesen sind, als es ein Reformator jemals zu sein, erwarten kann. Noch niemals hat ein Genie eine so große Revolution mit so viel glänzenden und schnellen Erfolge bewirkt.

Sie haben den Italienern gelehrt, daß ihre theatralische Musik noch keine dramatische ist; daß sie durch die Menge schöner Arien von allen Arten noch immer keine Opern haben, und daß sie trotz der reichsten und geschmeidigsten Sprache und einer Menge der rührenden, erhabnen und leidenschaftlichen Poesie-Stücke immer noch keine wahre Tragödie aufzuweisen haben.

Aber in Italien war es nicht, wo Sie die Umwälzung der Musik, worüber Sie nachgedacht hatten, ins Werk setzen konnten. Sie werden bemerkt haben, daß es sowohl für die Künste als für die Sitten der Völker viel leichter ist, diejenigen zum Wahren und Großen zu leiten, die von dem Ziele noch weit entfernt sind, als diejenigen, welche sich schon von dem wahren Wege zu weit entfernt haben. Sie haben die Augen auf Frankreich geworfen, haben den Augenblick gewählt, wo wir; unserer alten Musik überdrüssig, umher tappten, eine zu suchen, die uns anständig wäre; Sie haben sich durch den Bannfluch Rousseau's über unsre Sprache nicht abschrecken lassen und sie für würdig und für die größten Reichthümer der Musik empfänglich zu halten. Sie haben uns vor der fast unvermeidlichen Verachtung, der wir entgegen gingen, bewahrt, weil wir schon eine Gattung einführten, die für uns weiter nichts als eine veränderte und verschlechtetere italienische Musik gewesen sein

würde, weil wir weder eine hinlänglich dienstfertige Sprache noch hinlänglich glänzende geschmeidige Stimmen, noch einen hinlänglich geübten Geschmack hatten, um darinnen alle Feinheiten und Annehmlichkeiten mit auf uns übertragen zu können. Endlich haben Sie uns eine wahre National-Musik gegeben; Sie haben uns Akteurs, Sänger und ein Orchester gebildet; Sie haben unsre Oper zu dem ersten lyrischen Theater Europa's erhohen. Alle Franzosen, die ihr Vaterland und die schönen Künste lieben, sollten Ihnen dafür ewig dankbar sein; allein

Le plaisirs de l'esprit font aussi des ingrats.

Man kann dergleichen große Sachen nicht gut ausführen, ohne eine kleine Verfolgung erdulden zu müssen: es ist das Compliment des Ruhms. Und wenn man bedenkt, wie Ihr Beifall das Vorurtheil aufbringen, die Prätentionen demüthigen und allen kleinen Eigennützigkeiten in den Weg treten mußte, so kann man sich über den geringen Widerstand, den Sie erfahren haben, nicht genug wundern.

Sie verwundern sich allerdings darüber, daß Sie unter unsern Gelehrten so viel Verläumder finden, weil Sie in Italien nichts als Anhänger und Freunde gefunden haben. Wenn Sie aber nur ein wenig darüber nachdenken wollen, so werden Sie die Ursache davon leicht finden. In Italien ist die Musik ein allgemeines Bedürfniß und ein größeres Bedürfniß als anderwärts; das Volk hat eine bessere Empfindung und kennt die Vortheile. Es liebt seine Musik, weil sie ihm Vergnügen macht, und es wünscht nichts weiter, weil es sich nichts darüber denkt. Aber die besser unterrichteten Männer empfanden die Fehler dieser Musik so gut wie die Schönheiten; sie sahen, daß sie auf dem Theater weder die Würde, noch die Lebhaftigkeit, noch den Ausdruck hatte, den die Tragödie erfordert; und anstatt der Scene Interesse zu geben, zerstörte sie es vielmehr; sie sahen mit dem größten Herzeleid alle Künste sich täglich mehr und mehr verschlechtern und in ein Metier verwandeln; die an die Stelle der Wissenschaft getretene Routine, die Capricen der Künstler, die Uebertreibung der

wahren Melodie; sie sahen mit Verachtung die großen Erfolge von der Stimme eines Soprans oder einer Prima Donna abhängen und die großen Erwartungen des Publikums nur auf eine Violin-Passage oder auf einen Orgelpunkt gerichtet; sie sahen die Sänger geehrt, geschmeichelt und bereichert und die Componisten arm, vernachlässigt und verachtet. Sehen Sie, das sind die Klagen, welche alle Gelehrte Italiens ohne Ausnahme, die über die Musik geschrieben haben, führten; und diese Männer sind: Muratori, Gravina, Apostolo Zeno, Metastasio, Tartini, Marcello, Conti, Pater Martini, der Ritter Planelli, Don Eximeno und selbst Jomelli; sie seufzten, sich wie alle andre Componisten, dem Götzen der sie verachtete, aufgeopfert zu sehen. Kein Mensch in Italien trachtete darnach, die Musik von diesen Gebrechen zu heilen. Und man muß gestehen, es ist eigen genug, daß es gerade Franzosen sind, die niemals eine italienische Oper gesehen haben und nicht ein Wort von der Kunst verstehen, die ihr eine Schutzrede halten wollen.

Unsre Gelehrten, mit Ausnahme einer geringen Anzahl, lieben die Künste wenig, verbessern sie nicht und leben auch nicht mit den Künstlern. Sie hören eine neue Oper, wie sie die Gemählde des Louvre sehen; nur um sich beim Mittagsmahl darüber unterhalten, den Künstlern ihren Rang anweisen und zeigen zu können, daß man mit Geist von allen sprechen kann. Als die italienische Musik in Frankreich anfing, Eingang zu finden, wurde sie von den Vornehmsten unter ihnen mit Hitze aufgenommen und mit eben so viel Geist als Wärme vertheidigt; von dem Schlendrian und der Gewohnheit befreit, welches die meisten Menschen für das, was sie lieben und bewundern, einnimmt, bemerkten sie bald die Vortrefflichkeit dieser Musik gegen die schleppende monotonische Psalmodie, die wir bis dahin auf unserm lyrischen Theater gehört hatten. Man zog sie bald vor, weil sie besser war, und liebte sie auch ein wenig, weil sie etwas liebenswürdiges an sich hatte. Man zeichnete sich von der Menge aus, und kitzelte sich mit einem

bessern Geschmacke; man erhob sich zu der Würde eines Kenners; und man weiß, wie viel Einfluß die Eigenliebe oft ohne unser Vorwissen, auf unsre Urtheile und selbst auf unser Vergnügen hat.

An diesen Keim der vorgefaßten Meinung schloß sich ein andrer an. Wir lieben, allgemein zu handeln, wie allgemein zu urtheilen, und in den Künsten wie in den Wissenschaften sind wir mehr geneigt, Systeme zu bilden, als Thatsachen und Bemerkungen zu sammeln. Von der Stufe der Vollkommenheit, worauf die Italiener die Musik gebracht hatten, in Verwunderung gesetzt, urtheilten mehrere geistreiche Männer, daß man nicht weiter gehen könnte, und daß man ihren Weg verfolgen müßte, wenn wir eine schöne Oper haben wollten. Wie nun alle Schönheiten der italienischen Musik besonders in den Arien vereinigt sind, so glaubte man, daß die ganze Macht der Kunst in der Form der Arien ihren Sitz hätte; und auf den Grund dieser Muster hat man die Theorie gebauet und die Regeln gesammelt. Die ausgezeichneten Talente, die einige Componisten entwickelten; und der verdiente Beifall, welchen sie erhielten, indem sie in unserer komischen Oper den Gang der Italiener nach und nach verfolgten, haben dazu beigetragen, den Unternehmungen die Festigkeit zu geben.

Nachdem Sie nun gekommen sind, und uns eine Oper gegeben haben, die auf einen Plan gegründet ist, der diesen unreifen Theorien widerspricht, so bewaffnet sich der Systems-Geist gegen Sie; man hatte Sie schon gerichtet, ehe man Sie sahe, und in der Folge hat man Sie gar nicht hören wollen, um bei dem ersten Urtheile bleiben zu können. Man hat in Ihren Werken vergeblich solche Schönheiten gesucht, die Ihnen untersagt gewesen sind, und die vorgefaßte Meinung verschloß die Ohren, um die nicht zu hören, die Sie an ihren Platz setzten. Hierzu rechnen Sie nun noch den Geist der Unabhängigkeit, der uns immer von einer Bewunderung zurückhält; und uns im voraus gegen die Lobredner eines Erzeugnisses, was wir noch nicht kennen, verwahrt. Man sucht gern Fehler

auf; und wie der weiſe La Bruyere ſagt: das Vergnügen zu kritiſiren verhindert uns, von den ſchönſten Sachen gerührt zu werden.

Ich ſpreche hier nur im Allgemeinen. Ich will die Vorurtheile einzelner, die ſich ganz gegen Sie verſchworen haben, hier nicht in Erwähnung bringen. Ich kenne viele Gelehrte; deren Charakter ich verehre, die ich perſönlich liebe und deren Genie, Einſicht und Werke ich unendlich hochachte, welche die Künſte aufrichtig lieben und die jederzeit geneigt ſind, das Talent andrer zu ehren, weil ſie ſich dadurch ſelbſt ehren.

Es würde mich ſehr ſchmeicheln, ihre Gefühle und Meinungen in allem theilen zu können; aber ich bin niemals über die großen Widerſprüche des Geſchmacks verwundert geweſen, ſelbſt bei Männern, welchen er nicht abzuſprechen iſt; und ganz beſonders in den Künſten, die mehr ein Eigenthum der Sinne und der Einbildung, als des Geiſtes und des Verſtandes ſind.

Wenn nun Menſchen dieſer Art eine Anſicht; die ſich ohne Zweifel auf eine gewiſſe Weiſe zu ſehen und zu fühlen gründet, haben, ſo hat niemand das Recht, ihnen darüber Rechenſchaft abzufordern. Wenn ſie aber aus der Abſicht ihr Urtheil fällen, um es öffentlich zu machen, ſo muß es mit allen den Rückſichten geſchehen, welche erhabne Menſchen der Wahrheit, dem Nutzen der Künſte und ſich ſelbſt ſchuldig ſind.

Ich verſichere Ihnen, und zwar nur mit Bedauern, daß Herr von La Harpe, indem er ſich über Ihre Armide erklärte, ſich in dieſen Grundſätzen nicht treu geblieben iſt; und ich bin darüber eben ſo ſehr verwundert geweſen, als ich es darüber bin, daß; wenn er von Gegenſtänden des Geſchmacks, die zum Wirkungskreiſe ſeiner Kenntniſſe gehören, ſpricht, es mit einem Geiſte der Gerechtigkeit, oft zwar ſehr ſtrenge, doch immer mit Aufklärung und Unpartheilichkeit geſchieht.

Er hatte anfänglich eine tiefe und aufrichtige Bewunderung für Ihre Werke bezeugt, und dieſe Bewunderung

wurde nur durch eine leichte Kritik, die ihr einen größern Werth gab, verändert.

Es ist zwar wahr, er behält den nämlichen Anschein der Bewunderung bei, weil er Sie noch als einen Mann von Genie betrachtet, als den Schöpfer eines wahren lyrischen Plans; aber er sorgt auch dafür, dem Stolze, der durch dergleichen Lobeserhebungen in Ihnen entstehen könnte, dadurch zuvorzukommen, daß er sie mit hochtrabenden Lehren und bittern Kritiken würzt. Ich will den Beweggrund nicht untersuchen, der ihn zu der seinen Veränderung des Tones veranlaßt haben kann und bestimmt hat, mit so viel Wärme in eine Abhandlung überzugehen, worüber er anfänglich so viel Gleichgültigkeit zeigte. Es ist jetzt nur die Frage, ob seine Gründe gut sind, und ob sein angenommener Ton der schicklichste ist. Das ist es, was ich ohne Leidenschaft, jedoch mit Widerwillen thun will; aber ich muß auf das Zutrauen, was Sie in mich setzen, antworten, nicht um Ihre Ehre zu retten (denn es sei noch einmal gesagt, dies haben Sie nicht nöthig), sondern die Grundsätze einer Kunst zu vertheidigen, die ich liebe; damit es bei Fremden nicht den Glauben veranlaßt, daß der Mann von Genie, der uns eine so erhabne und neue Kunst gebracht, aber unter den Gelehrten nur für Vorurtheile eingenommene Kritiker gefunden hat; und um die Bewunderung zu bestätigen, die ich für Ihre Werke so öffentlich ausgesprochen habe; vielleicht auch, um meine beleidigte Eigenliebe zu trösten; denn Herr von La Harpe hat mich bei seinem kleinen Ausfalle, welchen er letzthin auf die Enthusiasten that, etwas roh behandelt. Herr von La Harpe hat sich in der Eigenschaft eines Journalisten für verpflichtet gehalten, von Ihren Werken Rechnung abzulegen, wie man gewohnt ist, eine Epoche der Geschichte der Künste zu behandeln. Gut; aber er sollte nur auch als Historiker oder als Mann von Bildung sprechen. Wenn d'Alembert heute zum ersten Male seine Entdeckungen über die Veränderung des Equinoctium oder über die Theorie der Flüssigkeit bekannt machte, so würde Herr von La

Harpe wohl thun, ſie anzuzeigen; aber ich glaube, daß ihn die Leſer gewiß davon entbinden würden, ihnen zu ſagen, was er davon denkt. Man iſt niemals verbunden, über eine Sache zu urtheilen, die man nicht verſteht.

Man hört nicht auf zu wiederholen, daß die Künſte für das Publikum gemacht wären; daß daſſelbe der natürlichſte Richter ſei; daß die ſchönen Produkte der Künſtler ſowohl den Ungebildeten als den Kenner gefallen müßten; und daß jeder das Recht habe, ſeine eigne Meinung darüber zu ſagen und ſagen zu dürfen. Ich erkläre hier, daß mir das ganz billig und gerecht zu ſein ſcheint; ja ich ſetze ſelbſt hinzu, daß es in den Künſten techniſche Theile giebt, über welche ein Mann von Verſtande, der mit wohl organiſirten Sinnen; mit der Geſchicklichkeit zu bemerken und zu vergleichen begabt iſt, wohl im Stande iſt, ein richtiges Urtheil zu fällen, und daß es weſentliche Eigenſchaften giebt, die in allen Künſten gleich ſind, über welche ein Gelehrter von Geſchmack am beſten urtheilen kann.

Aber er geht über ſeinen Wirkungskreis hinaus, wenn er, nicht zufrieden mit den Effekten, die Urſachen in den Mitteln der Kunſt ſuchen will; wenn er ſo weit geht, dem Künſtler den Weg vorzuſchreiben, den er verfolgen ſoll, um Effekte zu bewirken; wenn er den Styl durch Vergleichung verſchiedener Arten der Kunſtprodukte ſchätzen oder taxiren will ꝛc. Er wird ſich dadurch eine ewige Verachtung zuziehen, und wenn er ſich auch nicht irrt, ſo wird er doch unvermeidlich nur allgemeine Sachen ſagen, die ſowohl für das Publikum als für den Künſtler wenig belehrend ſein werden. Das iſt Herrn von La Harpe ſchon widerfahren.

Die ganze Kritik des Herrn von La Harpe beſchränkt ſich blos darauf, die in Umlaufe ſeienden Vorwürfe zu erklären: daß Ihnen die Melodie und der Geſang, und der Geſang und die Melodie mangle; und daß Sie vermeiden, die Arien auf italieniſche Manier zu vermehren. Es iſt eine Ihren Gegnern ſehr gefällige Phraſe, und Herr von La Harpe ſagt und wiederholt ſie hundert Mal; man hat

ihm schon eben so viel Mal im Scherz geantwortet, auch ist es wohl die einzige vernünftige Art darauf zu antworten, um abzuwarten, ob sich seine Lebensgeister einmal erhitzen werden, um auf eine ernsthafte und gründliche Untersuchung einzugehen.

Es ist nun nöthig, zu untersuchen, was der Gesang und die Melodie, und welches der bestimmte Charakter der italienischen Arien ist; was die Wirkungen sind, die von der symetrischen Form dieser Arien; und die Effekte, die von der Entwickelung und der Bewegung des Gesanges abhängen; ob es wahr ist, daß es das ist, was wir so oberflächlich Melodie nennen, und daß die größten Schönheiten dieser Arien aus ihr ihren Ausdruck und ihre Kraft ziehen; bis zu welchem Punkte diese Art von Melodie mit dem marquirten Rhythmus, den wahren Hülfsmitteln des Ausdrucks, und der kontrastirenden Bewegung verträglich ist ꝛc. Das ist eine Untersuchung, die man einst machen wird, aber Herr von La Harpe ist so wenig geneigt, eine dergleichen Aufgabe zu behandeln, daß er es nicht einmal der Mühe werth gehalten hat, sich mit der Benennung der den Künsten angehörigen Ausdrücke bekannt zu machen, ohne welche doch es unmöglich ist, verständlich zu werden. Er vermengt unaufhörlich den Gesang mit der Melodie und die Arien mit dem abgemessenen Gesange; er nennt alle Orchester-Musik, Harmonie und Akkompagnement, was zwar ein sehr gewöhnlicher Irrthum ist, den man aber einem Manne, der über die Grundsätze einer Kunst mit einem Meister der Kunst streiten will, nicht verzeihen kann. Er sagt, daß der Monolog: Plus j'observe ces lieux, besonders durch das Akkompagnement gelungen wäre. Er sieht nicht ein, daß die Symphonie, ein vorzügliches Orchesterstück, einen wahren Gesang bildet, ohne etwas zu akkompagniren; daß es ein komplettes Gemählde ist, was seinen ganzen Effekt hat, ohne von dem Gesange und der Stimme abhängig zu sein; und daß, wenn ja eine Stimme darein vermengt wird, sie nur eine Nebensache, ein untergeordneter Theil und eigentlich das

Akkompagnement ist. Das, was er so ganz ohne Nutzen dem Publikum über diesen Monolog gesagt hat, rührt daher, daß man den Effekt in dem Gesange hat suchen wollen, wie man es bei Lulli gethan hatte, was Sie aber im Gegentheil wohl gefühlt haben, daß es das Orchester ist, welches den ganzen Ausdruck bewirkt, das heißt: die Malerei eines bezauberten Orts, durch das Murmeln der Gewässer und den Gesang der Vögel verschönert; und daß die handelnde Person nichts weiter thut, als erzählt, was sie gesehen und erfahren hat.

Etwas weiter spricht Herr von La Harpe von Stellen des obligaten Recitativs, die der Wissenschaft des Akkompagnements einen Werth geben sollen. Ist es das, was er z. B. sagt: die seufzenden Stimmen der Hoboen, die zerreißenden Töne der Violinen, die klagenden Töne der Hörner und der Fagotts, die in dem Monologe des Agamemnon die Bewegungen der Seele eines Vaters mahlen, der die Stimme seiner Tochter, die man opfern will, zu hören glaubt; der schon die Fackel der Eumeniden über sie geschwungen sieht; den die Gewissensbisse schon verfolgen? Solche Stellen einer hohen Melodie sind durch die andern Stimmen der Instrumente begleitet, und diese selbst begleiten die Gesang-Stimme so wenig, daß man sie fast nicht eher hört, als bis letztere schweigt. Das sind nicht die Vortheile der Wissenschaft, sondern die Werke des Genies. Herr von La Harpe sieht den Gesang nur in den Arien, und die Melodie nur in der Vokal-Musik; er bedenkt nicht, daß die Stimme auch nichts weiter ist, als ein Instrument, was seinen eignen Charakter und seine Eigenthümlichkeiten hat; daß ein Gesang-Stück durch die Violine oder Flöte executirt, nicht weniger Gesang ist; daß die Melodie in nichts anderm, als in einer angenehmen Folge der Töne, und als ganz unabhängig von den Instrumenten besteht, deren sie sich nur bedient, um auf unser Ohr eine Wirkung zu machen. Auf dieses Mißverständniß sind nun alle seine Urtheile gegründet.

Nun kommt eine merkwürdige Stelle, wo Herr von

La Harpe sagt: sei es, daß Gluck in den Instrumental-Partieen mächtig und fruchtbar, in der Melodie aber schwach und arm ist, die doch in der Musik die glücklichste und seltenste Eigenschaft ausmacht, und dem Style in der Dichtkunst gleicht ꝛc.

Wenn man die Hälfte dieser Phrase so nachlässig ließt, als sie Herr von La Harpe geschrieben hat, das heißt: ohne darüber nachzudenken und ohne bestimmte Begriffe von der Musik zu haben, so glaubt man sie zu verstehen und selbst den Anstrich einer Idee darinnen zu finden. Aber der besser unterrichtete Leser muß erstaunen, in so wenig Worten vier Fehler anzutreffen.

1. Betrachtet Herr von La Harpe; wie ich schon bemerkt habe, die Melodie als etwas der Instrumental-Musik entgegengesetztes; er hätte nur einen Musiker fragen oder den Artikel: Melodie in den musikalischen Diktionair von Rousseau nachschlagen dürfen, so würde er gesehen haben, daß die Melodie den Instrumental-Stimmen eben so gut angehört, als den Vokal-Stimmen.

2. sagt er, daß die Melodie (Vokal-) in der Musik die glücklichste und seltendste Eigenschaft sei. Warum verhindert diese in den italienischen Opern so verschwenderisch angebrachte glückliche Eigenschaft aber nicht, daß erwähnte Opern die langweiligsten von allen Schauspielen sind? Und warum ist diese Eigenschaft so rar, da sie doch in den Haufen der entzückendsten Arien einer Menge großer italienischer Componisten, die Herr von La Harpe anführt, glänzt, ohne die einer Menge anderer großer Meister zu erwähnen, die er nicht anführt; so lange man keinen andern anführen kann, der die Macht und Fruchtbarkeit in der Instrumental-Parthie hat, was will er Gluck wohl sonst zugestehen?

3. sagt er, daß die Melodie in der Musik das wäre, was der Styl in der Dichtkunst ist. Er vergißt, daß die Harmonie ein weit wichtigerer Theil des musikalischen Styls ist, als die Melodie, und daß die Musiker, wenn sie ein gut geschriebenes Musikstück anführen, fast niemals von

etwas andern als der Harmonie und der Art und Weise, wie die Theile vertheilt sind, sprechen.

4. Wie kann ein Gelehrter von so viel Verstand und Geschmack, wie Herr von La Harpe ist, noch hinzufügen, daß der Styl die rareste Eigenschaft in der Dichtkunst sei? Es macht mir kein Vergnügen, ihn zu beweisen, was er besser weiß als ich, daß es uns nicht an Dichtern fehlt, die in einem sehr hohen Grade die Correktheit, die Eleganz, die Uebereinstimmung, die Rührung, das heißt: die vorzüglichsten Eigenschaften des Styls besitzen; daß aber das schaffende Genie, die belebende und fruchtbare Einbildungskraft, der originelle Geist, der allen Dingen eine neue und auffallende Form giebt, die Stärke des Kopfs, welche weitumfassende und zusammengezogene Pläne verbindet und ausführt, die durchdringende, aufregende und sich mittheilende Empfänglichkeit, etwas rarere Eigenschaften sind, als das Talent des Styls. Wir haben Komödien, die in einem melodischern Style geschrieben sind, als der Tartuffe; aber wo ist das Genie, was einen Tartuffe gemacht hat?

Herr von La Harpe scheint die Worte: Arien, Recitative, gemessenen Gesang und Melodie auf gut Glück auszusprechen, und sie oftmals auf eine sich ganz widersprechende Art anzuwenden.

Er sagt, indem er von der Musik der Armide spricht: das ewige Recitativ ist natürlicher Weise ohne Effekt, und führt den Monolog zum Beispiele an: Enfin il est en ma puissance. Wenn er, wie ich glaube, darunter ein einfaches Recitativ versteht, so täuscht er sich ganz, weil dieser Monolog ein obligates Recitativ ist; wenn er ein obligates Recitativ im allgemeinen meint, weil er sagt, daß das Recitativ natürlicher Weise ohne Effekt ist, so ist dies ein neuer Vorschlag für die Anhänger der italienischen Musik, in welcher es obligate Recitative giebt, welche die größten Effekte hervorbringen und nach dem Geständnisse der Italiener selbst, die besten dramatischen Musikstücke ihrer Opern bilden; das, was im Vorbeigehen

gesagt, bei den Anhängern der Systeme, die die dramatische Musik nur in symetrischen und regelmäßigen Arien suchen, einige Aufmerksamkeit erregen sollte.

Ein wenig weiter sagt Herr von La Harpe, daß die von der Armide zu singenden Verse: Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous, in nichts von dem langen Singsange differiren, den das Gefolge der Armide hören läßt, mit welchem sie doch einen so auffallenden Contrast bilden sollten. Wenn sich's fände, daß dieser Singsang eine durch die Phrase eines lebhaft rührenden Duets hinlänglich kurz abgebrochene Arie, und der Text der Armide ein Recitativ von einem edeln und wichtigen Gesange wäre, was den auffallendsten Contrast bildete, den die Musik anbringen könnte, wie dürfte er wohl diese kritische Gattung taxiren? Es ist übrigens die einfache Wahrheit.

Ferner ist das ein noch außerordentlicherer Irrthum, wenn er sagt: daß in dem Gedichte der Armide nicht eine einzige Arie sei, die sich zu einem abgemessenen Gesange schicke. Unter dem Worte Arie scheint er den Text einer Arie zu verstehen, was auch eine neue Art sich auszudrücken, ist. Wie kann man nach dieser Behauptung glauben, daß in Armide fast von einem Ende zum andern ein abgemessener Gesang sei; daß es fast kein einziges Recitativ in der ganzen Oper giebt; daß die Rollen des Hidraot, des Hasses, der Ritter, und des Gefolges fast durchaus nicht nur in einem abgemessenen Gesange, sondern selbst in Arien bestehen? es ist gewiß kein andrer Componist, er sei Italiener oder Franzose, der sich davon nicht überzeugt. Und um das zu beweisen, was ich sage, darf man nur die Partitur ansehen, oder in die Oper gehen und hören.

In einer Reihe anderer konfuser Ideen und Sätze verlangt er: daß der regelmäßige Gesang dem Recitative folgen solle, wie es alle ältere und neuere Componisten, Italiener und Franzosen, beobachtet hätten.

End-

Endlich wirft er Ihnen vor, dem regelmäßigen Gesange eine in Noten gesetzte Deklamation untergeschoben zu haben, Ihnen, der Sie so sehr dahin getrachtet haben, dieses abgeschmackte und einsylbige Recitativ, was den ganzen Dialog der Opern träge und kalt macht, so viel als möglich zu verbannen, um den regelmäßigen Gesang fast durchgängig einzuführen. Es macht den Haupt-Charakter Ihres musikalischen Systems aus, wodurch Sie sich von den andern Componisten so sehr unterscheiden.

Da dies keine Geschmacks-Sache ist, und jedes nur wenig gebildete Ohr einen regelmäßigen Gesang sehr gut von einem unregelmäßigen unterscheiden kann, so ist die Reihe an Herrn von La Harpe, wie er auf dergleichen Aeußerungen verfallen und sich für verpflichtet halten konnte, eine Gelehrsamkeit in den regelmäßigen Gesang zu setzen, wenn er nicht einmal weiß, was er ist. Er scheint sich selbst dieses Fehlers verdächtig zu machen, daß er nicht genau unterscheiden kann, was eine Opern-Arie und was keine ist, weil er den Orpheus Ihren übrigen Werken, eben wegen der Arien, vorzieht; weil er den Beifall desselben in Italien, den Arien zuschreibt; weil er Ihnen geradezu vorwirft, daß Sie in der Folge von dem wirklich lyrischen Plane des mit Arien verwebten Drama's abgegangen wären und in Ihre nachherigen Opern keine Arien mehr aufgenommen hätten. Die Sache ist die: daß es in dem italienischen Orpheus nur fünf Arien giebt, die nicht einmal auf italienische Manier geschrieben sind, daß Sie aber aus Gefälligkeit für unsre Ohren in dem ersten Akte des französischen Orpheus noch eine sechste hinzugesetzt haben, die einzige, die rein den italienischen Geure verräth; daß Opheus von allen Ihren übrigen Opern aber gerade die wenigsten Arien enthält; denn in Iphigenia giebt es im ersten Akte allein zehen.

Er sagt ferner: daß Ihr Orpheus in Frankreich hätte Glück machen können, weil man auf unserm Theater zum erstenmale ausdrucksvolle und den dramatischen Situationen angemessene Arien gehört hätte. Hat

denn Herr von La Harpe vergessen, daß Iphigenia vor dem Orpheus erschien? worinnen die leidenschaftlichsten und rührendsten Arien des Agamemnon, der Clitemnestra, der Iphigenia und des Achill vorkommen und die immer einen so lebhaften Antheil erregt haben; oder sind sie für Herrn von La Harpe keine ausdrucksvollen, keine den dramatischen Situationen angemessenen Arien? Es ist unmöglich, ihm darüber zu antworten, wenn man nicht vorher weiß, was er hat sagen wollen.

Wenigstens sollte ein Gelehrter, der griechisch versteht, wissen, was das Wort Melopee bedeutet; daß es bei den Griechen die Kunst bezeichnete: die Melodie zu componiren; daß es so zu sagen die Dichtkunst des Gesanges war, daß es wenigstens nicht der Gesang war, wie ihn der Herr von La Harpe darunter versteht. Wenn er nicht in Aristides Quintilian hätte nachschlagen wollen, was die Melopee der Griechen war, so durfte er nur das musikalische Lexicon aufschlagen, und er würde einer in Noten gesetzten Deklamation nicht den Namen Melopee gegeben und nicht gesagt haben: die Melopee der handelnden Person; die Melopee Glucks. Obschon der Ausdruck Epopee einen ausgedehntern Sinn in Beziehung auf das epische Gedicht zuläßt, als die Melopee in Beziehung auf die Musik, so würde es doch sonderbar genug sein, wenn man von der Fabel der Aeneide oder von der Episode der Herminia in den befreieten Jerusalem sagen wollte: die Epopee Virgils, die Epopee der Herminia.

Dergleichen Versehen, die einem Manne, nicht allein von viel Verstande, sondern auch von einem richtigen und geübten Verstande entgehen, beweisen wie es scheint, hinlänglich: daß die Worte, die man in dem gewöhnlichen Gespräche so gern gebraucht, wenn man von unbedeutenden Gegenständen spricht, gerade solche sind, die man am häufigsten mißbraucht; daß die Genauigkeit der Sprache nothwendig die Genauigkeit der Ideen voraussetzt; und um die Kunstsprache, die oft so einfach zu sein scheint,

richtig anzuwenden, muß man eine genauere Kenntniß haben, als man in der Regel nöthig zu haben glaubt. Es giebt keine ausübende Kunſt, deren Sprache nicht das Studium verlangt, um verſtanden zu werden: man glaubt oft zu verſtehen, während man nur rathet und gemeiniglich rathet man ſchlecht.

Ich muß Herrn von La Harpe noch einmal citiren. Er hat in ſeinem Journale unterm 15. d. M. von Gemählden geſprochen und zwar als ein Mann von Geiſt, der ſie als Stücke der Malerei betrachtet, worüber unglücklicher Weiſe die ganze Welt Richter iſt; aber er wendet in dieſem Artikel einen einzigen Kunſtausdruck auf eine unbegreifliche Art an. Es iſt das Wort (Reflet), das Zurückſtrahlen des Lichts an dunkle Oerter. Dies iſt die ganze Strophe: „Sie haben die Barque verfolgt, die unmerkbar „die unbewegliche Welle in dem Wiederſcheine eines ſchö„nen Abends durchſchneidet.“ Man hat einen großen Maler gefragt, ob er dieſe Redensart verſtände und ſeine Antwort iſt geweſen: ſo wenig wie der Autor.

Ich habe eben ſo wenig Luſt, dem Herrn von La Harpe einen Vorwurf zu machen, daß er nicht weiß, was der Widerſchein des Lichts in der Malerei iſt; als ich Luſt habe, das als ein Verdienſt zu betrachten, was er weiß.

Ich wünſchte nur, daß ſich die Schriftſteller ein wenig mehr in Acht nähmen, mit ſolcher Unvorſichtigkeit von allen zu ſprechen, wie es ihnen ihr Talent zu ſchreiben eingiebt; und daß ſie es beſonders in Künſten vermieden, von deren Grundregeln ſie einen nur zu ſeichten und allgemeinen Begriff haben, und ſich auch nicht einmal die Mühe geben, den richtigen Zuſammenhang zu unterſuchen. Die Künſtler; empfänglicher als die Kritiker, weil ſie weniger daran gewöhnt ſind, beklagen ſich oft über die ſo wenig deutlichen Cenſuren, die man über ihre Werke macht; und diejenigen unter ihnen, die noch zu ſchreib e wiſſen, haben ſich ſchon oft mit Scherz und Bitterkeit über die Schriftſteller, die mit Unvorſichtigkeit über die Künſte ſchreiben, luſtig gemacht.

Besonders hat dies Herr Falconet in einem Tone gethan, der zwar nicht ganz gemein, jedoch auch nicht zart und gemäßigt ist; aber unglücklicher Weise sind seine Kritiken nur zu oft gegründet. Es ist wahr, daß seine Schreibart, den Plinius zu übersetzen, denenjenigen, die er angreift, Gelegenheit genug giebt, sich an ihm zu rächen. Aber wäre es nicht besser, wenn sich die Schriftsteller mit den Künstlern vereinigten, und ihre Kenntnisse gegenseitig austauschten? Die Kenntnisse und Ansichten der Gelehrten würden vielleicht die Ideen der Künstler erweitern; dagegen könnte das Studium und die Werke dieser, dem Geiste und der Einbildungskraft des Dichters neue Verbindungen und Ansichten verschaffen. Ich sahe bei der Wiederauflebung der Künste in Italien, daß die größten Maler, Freunde der berühmtesten Gelehrten und Dichter waren; daß sie sich gegenseitig begeisterten, mit Rath unterstützten und belehrten. Zu keiner Zeit hatten die Künste nöthiger, die Zustimmung der Schriftsteller für sich zu gewinnen, als jetzt, aber sie alle zu einer Ansicht zu vereinigen und auf die ewigen Grundgesetze des wahrhaft Schönen zu führen, scheint gänzlich vergebens zu sein.

Die Malerei besonders geht auf eine betrübende Art immer mehr rückwärts. Sehr viele empfindliche Umstände zwingen die Maler fast unvermeidlich, die großen Effekte der Kunst den Hülfsmitteln ihres Metiers aufzuopfern. Die kleinen, sorgfältig ausgearbeiteten, manierirten und glänzenden Gemälde, die kalten Darstellungen der todten Natur, die Portraits und Miniatur-Bilder haben die Stelle der genialen Compositionen eingenommen, wo sich sonst die großen Seelen des Alterthums, in großen historischen Zügen und allen menschlichen Leidenschaften zeigten. Unsre Kenner bilden sich in der Schule der Bilderhändler und nehmen ihre verdorbene Kunstsprache an. Wenn Sie mit einem denkenden Künstler über Charakter und Ausdruck sprechen, so spricht er mit Ihnen von Reizen, von silberfarbiger Manier, von göttlichen Teints ꝛc. Es scheint, als wenn sich der nämliche Geschmack auch in der Musik

einſchleichen wollte. Es iſt nicht genug für Sie, daß Sie rührend, kräftig und erhaben ſein; man will leichte Umriſſe, ſanfte Farben, elegante Formen; man findet Seufzer, wo man Waldgeſang applaudiren will; man möchte endlich ſelbſt die Tragödie in Arietten hören, wie ſich einſt der Marquis von Mascarille vornahm, die römiſche Geſchichte in Madrigalien zu ſetzen.

Sie ſehen, daß die Manier; wie Herr von La Harpe die Elementar-Benennungen Ihrer Kunſt anwendet, um mit Ihnen über Ihre Kunſt zu ſtreiten, mich frei ſpricht mit ihm über den Grund zu unterhandeln, den er ſo leicht beurtheilt; denn wir würden doch nicht einerlei Sprache ſprechen. Wenn er ſich aber mit Beſtimmtheit erklären will, was er unter Geſang, Melodie, Harmonie und Arien verſteht, ſo würde ich es zu unternehmen wagen, ihm zu beweiſen; daß die ſo entzückende Melodie, die er bewundert, und die auch ich in den ſchönen italieniſchen Arien bewundere; daß die ſymetriſchen Formen, die periodiſche Abwechſelung, die dieſen Arien einen anzüglichen und angenehmen Effekt geben, mit dem Verfahren, ſtarke Leidenſchaften auszudrücken und große Bewegungen der Seele zu ſchildern, wenn man ihnen zu gleicher Zeit die Wahrheit, Schnelligkeit und Uebereinſtimmung der dramatiſchen Handlung geben wollte, unverträglich ſein würde; daß die Melodie an ſich ſelbſt nur ſehr beſchränkte Mittel zu Hervorbringung großer Wirkungen hat; daß es die Harmonie, die fruchtbare Verbindung und die Verſchiedenheit der Inſtrumente iſt, wodurch ſelbſt die Italiener die großen Effekte ihrer ſchönen leidenſchaftlichen Arien bewirken; ob ſie ſchon noch einen Theil des Ausdrucks der Melodie aufopfern, weil ſie niemals den Effekt in dem dramatiſchen Enſemble, was der Natur ihres Schauſpiels fremd iſt, ſuchen.

Ich geſtehe, daß der Streit über eine dergleichen Frage in allen ihren Theilen zu weit über meine Kenntniſſe und Kräfte geht; und daß es nöthig ſein möchte, um eine völlige Gewißheit darüber feſtzuſtellen, die tiefe Kenntniß eines großen Künſtlers zu beſitzen und mit dem Studium

die Grundregeln aller Künste zu vereinigen, wie es bei Ihnen der Fall ist. Ohne nun in die Kunst der Musik tiefer einzugehen, nehme ich mir die Freiheit, Herrn von La Harpe einige Betrachtungen vorzuschlagen, die nur gewöhnliche Kenntnisse der Schriftsteller voraussetzen.

Er glaubt, daß sich die größte Macht der Musik in den Arien befindet. Aber die Griechen hatten eine rührende, leidenschaftliche und aller Ausdrücke fähige Musik, deren Kraft und große Wirkung durch die Wunder, selbst durch die abgeschmacktesten Erzählungen bewiesen ist; und diese Griechen hatten keine Arien in ihrer Musik. Die schönen obligaten Recitative, welche die Italiener wegen des starken Ausdrucks bewundern; die Chöre in Iphigenia, Alceste und Armide, die so allgemein und stark rühren; das erste so erhabne Couplet des Strabat von Pergolese; das so rührende Agagio, wenn es auch nur auf dem Pianoforte vorgetragen wird, dies alles sind keine Arien, aber einfache und großartige Gesänge, welche wilde Völker so mächtig zum Kampfe, zur Freude ꝛc. reizen. Der sogenannte Kuhreihen, den ein Schweizer außer seiner Heimath nicht hören kann, ohne in eine tiefe Melancholie zu versinken, ist auch keine italienische Arie. Es muß daher in der Musik eine Macht geben, welche die Seele der Menschen stark und angenehm rühren kann, ohne die Form der Arien anzunehmen.

Herr von La Harpe sagt uns: daß die eingelegten Arien, um die glänzende Stimme einer Sängerin zu zeigen, das einzige wäre, was die italienische Oper unterhielte, weil das geringe Interesse, die Länge der Stücke, und die Geschmacklosigkeit des Recitativs die Aufmerksamkeit nicht fesseln könne. Wenn Herr von La Harpe die italienische Oper gesehen hätte, so würde er wissen, daß das Einzige, was sie erhält, das ist: daß man kommt und geht, ißt, spielt, schwatzt; daß es wie in einem Concerte ist, wo man kommt, um ein oder ein paar artige Stücke zu hören und die Stimme und Fähigkeiten der Sänger zu beurtheilen. Und das, was vollends alles In-

tereſſe verbannt, iſt gerade der Charakter des Recitativs und der Arien, aber nicht der Fehler des Stücks; denn die Opern von Metaſtaſio, von ſchlechten Akteurs nur ganz einfach vorgetragen, ſind auf verſchiedenen italieniſchen Theatern mit viel Intereſſe angehört worden. Metaſtaſio hat ſchon lange vor den Bewunderern Glucks geſchrieben, daß die italieniſche Muſik eine ſich gegen die Poeſie, ihre wahre Beherrſcherin, empörende Sclavin wäre; und daß ſie ſich nur darauf beſchränken ſollte, in den Concerten und Ballets ihre Rolle zu ſpielen, ohne ſich in die Angelegenheiten des Kothurns zu miſchen.

Herr von La Harpe liebt die Arien ſo ſehr, daß er in jeder Scene einer Oper eine oder zwei wünſcht. Seehäfen ſind nützlich für ein Land, aber es iſt nicht nöthig, wie Caritides verlangt, daß man ein ganzes Königreich mit Seehäfen umgiebt.

Wenn man den Geſang zuläßt, ſagt Herr von La Harpe, ſo muß man ihm auch die möglichſte Schönheit geben. Ein wenig weiter fügt er hinzu: Wenn ich in Zaire gehe, ſo nehme ich mir vor, das Unglück der Liebe zu betrauern und die ſchönen Verſe zu hören. Dieſe Redensart hat etwas verführeriſches; aber die Zuſammenſtellung, die er zwiſchen der Poeſie und der Muſik macht, hätte ihn, däucht mich, über den Sophismus, der die Baſis darinnen iſt, ins Klare bringen ſollen.

In einem Gedichte, wo man ſich vorſetzt, nur durch den Reiz der Poeſie zu gefallen, wie z. B. in der Ode, kann man alle Reichthümer der Einbildungskraft und der Uebereinſtimmung anwenden, und der Gedanke kann nicht nur mit den wohlklingendſten Ausdrücken, den herrlichſten Bildern und melodiſchen Verſen geziert werden; ſondern die Verſe ſelbſt können eine neue Art von Harmonie erhalten, wenn man das verſchiedene Metrum zu Hülfe nimmt, wenn die Strophen ſo geordnet werden, daß die ſymetriſche und regelmäßige Form das Ohr ſchmeichelt, den Geiſt erhöht und den Gedanken einen größern Glanz giebt.

Aber in einem Gedichte, wie die Tragödie, wo die Poesie nichts als eine zufällige Zierde ist, deren Kunst sich nie fühlen lassen soll, ohne sich bemerkbar zu machen, weil die Hauptabsicht ist, durch das Vortheilhafte der Situationen, durch die Entwickelung der Charakter, durch die Schilderung der Leidenschaften zu interessiren; da soll der Reichthum, den man in der Ode verschwendet, der Wahrheit, der raschen Handlung und andern dramatischen Erfordernissen, aufgeopfert werden. Herr von La Harpe weiß das besser wie ich. Er weiß, daß die epische und lyrische Schreibart nicht die Schreibart der Tragödie ist; er weiß, daß der Dichter belebtere Bilder, eine fühlbarere Harmonie in den Augenblicken wo die Handlung ruht, anbringen kann; daß er aber diese künstlichen Mittel in den Augenblicken, wo ein großes Interesse eintritt, oder die Seele stark gerührt werden soll, verschwinden lassen muß, weil diese Rührung eine Art von Täuschung ist, die durch jedes künstliche Mittel zerstört werden würde.

Es würde daher ein falscher Vorwurf sein, den man den Sophocles macht, seine Tragödien nicht in Strophen, wie die Oden Pindars geschrieben zu haben, weil die Form dieser Strophen von einer harmonischern Poesie ist, als die Folge der jambischen Verse; oder in seinen leidenschaftlichen Scenen nicht die nämliche Poesie angewendet zu haben, wie in seinen Chören. Man hätte ihm indessen auch sagen können: wenn man in dem Drama einmal Poesie zuläßt, so muß man sie so schön als möglich zulassen.

Könnte man nicht auch Corneille vorwerfen, den fünften Akt von Rodogüne nicht in dem Style der Berenice geschrieben zu haben, und sagen: daß man in die Tragödie geht, um schöne Verse zu hören? Man findet deshalb in diesem Akte wenig reizende Verse, weil es fast nichts als erhabene giebt.

Wenn der große Corneille; statt dem Gebrauche der Stanzen zu entsagen, die man bisher angewendet hatte, und die auch er in einigen Monologen seiner ersten Tragö-

dien gebraucht hat, sie im Gegentheil in dem lebhaftesten Dialoge und in den interessantesten Scenen des Drama's eingeführt; wenn er sie mit der bezaubernden Poesie des Racine geschrieben hätte, so zweifle ich nicht, daß sie nicht auch die großen Effekte hätten hervorbringen können; und daß die Wärme, die Kraft und das Pathetische sowohl mit den schönen symetrischen, regelmäßigen und periodischen Formen als mit den Reizen des Wohlklanges nicht auch vereinigt werden konnten. Ich zweifle nicht, daß die schönsten dieser Stanzen nicht auch mit einem lebhaftern Interesse, als es den schönsten Scenen des Cinna jemals widerfahren ist, hätten applaudirt werden können; daß Corneille von seinen Nachfolgern nicht nachgeahmt worden sein würde; daß seine Stanzen auf unsern Theater nicht heilig gehalten worden sein würden; allein es ist auch keinem Zweifel unterworfen, daß man nicht die Kunst der wahren Tragödie hätte vergessen müssen. Und wenn ein Mann von Genie in der Folge Tragödien gemacht hätte, worinnen er die künstlichen Schönheiten den ernstern, wahrern, energischern aufgeopfert hätte, so zweifle ich nicht, daß die geistreichen Männer, um den Gebrauch der Stanzen in den Tragödien zu vertheidigen und die bewundernswürdigen Effekte zu erheben, nicht die nämlichen Ursachen angeführt haben würden, die man jetzt vorbringt, um zu beweisen, daß die italienischen Arietten die beste dramatische Form haben, die man ihnen in der Musik geben kann.

Wenn in der Welt keine andern als die epischen Gedichte Bojardo's, Ariost's und Tasso's existirten, so könnten die nämlichen Gründe allenfalls noch dazu dienen, uns zu zeigen, daß die Octaven der Epopee wesentlich wären, und man würde sich nicht die Mühe nehmen, im Roland und dem befreieten Jerusalem die Oktaven zu schätzen, die alle Arten von Schönheit in sich vereinigen, deren die Poesie fähig ist.

Ich wage es, dem Herrn von La Harpe diese Idee als einen seiner Aufmerksamkeit vielleicht würdigen Gegenstand zu empfehlen. Ich könnte ihn wohl selbst entwickeln

und insbesondere auf alle Künste anwenden; aber diese spezielle Untersuchung würde mich zu weit führen.

Es bleibt mir nun noch übrig, auf einige Stellen der Kritik des Herrn von La Harpe zu antworten, was mir höchst unangenehm ist, sie wieder in Erwähnung bringen zu müssen. Ein Schriftsteller von so ausgezeichneten Talenten kann sich wohl in dem Urtheile über die Melodie und den regelmäßigen Gesang betrügen, allein es ist unverzeihlich, sich darüber zu betrügen, was man der Wahrheit und dem Genie schuldig ist. Er hat sich in der Anzeige der Armide ganz davon entfernt; und wenn man weiß, daß er über die erste Vorstellung Rechnung abgelegt hat, ohne sie gesehen zu haben, so ist schwer zu glauben, daß es reine Liebe zur Kunst ist, was seine Feder geführt hat.

Er brüstet sich mit der strengen Unpartheilichkeit; hier folgt aber der Beweiß davon: „es schien, als wenn man „mit dem Chore: Poursuivons jusqu'au trepas zufrieden „wäre ꝛc." *Wer glaubt es wohl, daß Herr von La Harpe* einen getreuen Bericht über den Eindruck dieses Chors abgelegt hat, der sowohl in den Proben als in allen Vorstellungen den lebhaftesten und allgemeinsten Beifall erweckt hat? und kann man in dieser Wendung etwas anders sehen, als den Wunsch, sich über den Eindruck zu verstellen, um nichts darüber sagen zu dürfen?

In dem nämlichen Artikel will er beweisen, daß Ihre Armide nicht gefallen könne, und sagt, daß es eine schlechte Oper und der Gang derselben der Musik nicht günstig sei; und in dem nachfolgenden Hefte, in dem er dem Beifalle der Armide nichts mehr entgegensetzen kann und so wenig als möglich nachgeben will, sagt er: mit einem solchen Gedichte, wie das des Quinault ist, hält es nicht schwer, die ganze Welt anzuziehen. Ist das die Unpartheiligkeit und Gerechtigkeit?

Und damit er ja der Musik nur dem geringsten Antheil des Beifalls dieser Oper zuerkennen darf, so fügt er

hinzu: daß die vollkommenſte Ausführung und die Vereinigung der ſeltendſten Talente dieſen Effekt bewirkt hätten. Spricht Herr von La Harpe im Ernſte?

Und wenn er ſagt; um Ihnen die Ehre zu laſſen, der erſte geweſen zu ſein, der einen muſikaliſchen und zu gleicher Zeit dramatiſchen Opern-Plan entworfen hat, daß Sie in Iphigenia den Plan von Algarotti befolgt haben, iſt das auch noch Unpartheilichkeit, ſo mit Fleiß zu lügen? Denn der Plan Ihrer Iphigenia; der wahrhaft dramatiſch iſt und deſſen Ausführung dem Dichter Ehre macht, hat nichts, durchaus nichts mit dem von Algarotti gemein, der mir vor Augen liegt und nichts anders iſt, als der von Racine, nur nach italieniſche Form umgeändert und eingetheilt.

Und wenn er ſagt; um Ihr Syſtem und Ihre Werke zu verachten, daß Sie ſich vorgenommen hätten, den Geſang des lyriſchen Drama's zu verbannen; und daß Sie überzeugt zu ſein ſchienen, was auch Ihre Anhänger nachplauderten, daß der Geſang der Natur des Dialogs entgegen wäre ꝛc.

Wie ſoll man eine dergleichen Beſchuldigung nennen, da Ihr Plan im Gegentheil iſt, das Recitativ unaufhörlich durch Geſangsphraſen zu beleben, daß ſelbſt Rouſſeau ſagt, daß Ihnen der Geſang durch alle Poren dringe; und da gewiß keiner Ihrer Verehrer die Albernheit haben kann, weder zu ſagen noch zu ſchreiben, was man ihnen ſo großmüthig unterſchiebt?

Und dieſe Worte der Verkleinerung und Verächtlichkeit, die er ohne einen andern Grund und ohne einen andern Zweck anwendet, als einen Mann von Genie zu beleidigen, wie verträgt ſich das mit den Grundſätzen einer ſchicklichen und gemäßigten Kritik? Er wirft Ihnen vor, aus Armide eine Hexe gemacht zu haben. Um auf eine ſo wenig decente Art eine Anekdote anzubringen, die

ihm sein Gedächtniß eingab, hat er damit wohl einen Sinn verbunden *)?

Wenn Armide in dem Gedichte des Quinault eine Zauberin ist, kann uns Herr von La Harpe sagen, durch welche Mittel Ihrer Kunst sie eine Hexe hätten daraus machen können?

Und ist das der Ton einer anständigen Kritik: zu sagen, daß die Rolle der Armide fast vom Anfange bis zu Ende eine eintönige und ermüdende Schreierei ist?

Und wirft Ihnen Herr von La Harpe im wahren Sinne des Worts vor: daß Sie sich das Ansehen gäben, die Natur abzucontrefeien? Denn er kennt die Sprache nur zu gut, um nicht zu wissen, daß das Wort abcontrefeien nur in einem lächerlichen Verstande genommen werden muß, wenn die Rede von Ihren tragischen Opern ist. Er scheint zu befürchten, daß die Nachahmungen nur zu wahr sein möchten. Wenn er sich doch darüber tröstete! man wird das Geschrei eines leidenden Menschen ohnehin nicht durch harmonische Töne und Intervalle, mit Violinen, Hoboen und Trompeten begleitet, ausdrücken; er muß sich ja selbst überzeugen, daß man seit einiger Zeit über die Nachahmung und die Wahrheit der Künste nichts als fremde Sachen gesprochen und geschrieben hat.

Was macht sich die Kritik für ein trauriges Vergnügen, wenn sie den Künstler in seinen Arbeiten irre macht, und über seinen Beifall betrübt!

Und wenn man diesen Künstler als einen Mann von Genie, als den Schöpfer einer neuen Gattung betrachtet, der die ganze Nation seit mehrern Jahren gleichsam im Vergnügen trunken gemacht hat; muß man gleich

---

*) Demoiselle de la Motte wollte im Orakel die Rolle der Fee spielen. Herr von Saint-Foix wollte ihren Wunsch aber nicht erfüllen; da sie nun in einem etwas spitzigen Tone darauf bestand, so antwortete der Autor: ich brauche eine Fee und keine Hexe.

in den erſten Augenblicken, wo man ihm Beweiſe der Bewunderung und der Erkenntlichkeit geben ſollte, darauf denken, ihm ſeinen Ruhm abzuſtreiten und die Lorbeeren zu zerſtören, womit ihn das Publikum krönen will?

Wenn dieſer Mann von Genie ein Fremder iſt, den nichts als der Wunſch unter uns berufen hat, unſern Beifall zu verdienen und uns neue Vergnügen zu bringen, verdient er deshalb nicht noch mehr Hochachtung und Erkenntlichkeit?

Wenn dieſer Mann von Genie endlich alle die Widerſprüche empfindet, welche die großen Talente und Erfolge in der Regel verfolgen; wenn er die Zielſcheibe aller kleinlichen Verfolgungen und heimlichen Manöver der zahlloſen Ränke der Virtuoſen, Bierſiedler, Dilettanten ꝛc. iſt, muß da noch ein Schriftſteller den Feinden des Talents die Waffen ſchmieden und der Verläumdung, dem Neide ſeine Stimme leihen?

Nachdem ſich Herr von La Harpe entſchloſſen hatte, Sie einen Mann von Genie zu nennen, wie war es möglich, daß der erſte Ausdruck der Verläumdung, der ſich ſeinem Geiſte darbot, ſeiner Feder entſchlüpfen konnte? Der Verſtand, der Geſchmack, ſelbſt das Talent in allen Arten, ſind nicht rar; aber wenn der Himmel den Sterblichen ein Geſchenk mit einem Manne von Genie macht, kann man ihn wohl mit zu viel Hochachtung empfangen? Die Gelehrten beklagen ſich oft und zwar mit Recht über die Verſchmähung oder Gleichgültigkeit, die gewiſſe Klaſſen des Publikums ihren Talenten erzeigen; können ſie aber nicht von dem Publikum lernen, wie freundſchaftlich man ein Genie behandeln ſoll? und ſollten ſie nicht vielmehr ein menſchenfreundliches Beiſpiel geben, was man ihm ſchuldig iſt?

Wenn es erlaubt ſein könnte, einen Mann von Genie in der Mitte ſeines Beifalls ohne Schonung anzugreifen und ſich gegen die öffentliche Stimme zu erheben, ſo könnte es nur aus Eifer für die Kunſt geſchehen, deren Eigenſchaften man vernichten ſähe, um das Publikum dar-

über aufzuhellen und dem Künstler zu den Wahren zurückzuführen, wovon er sich entfernte; aber wenn man selbst die Sprache der Kunst, die man vertheidigen will, nicht versteht; wenn man der öffentlichen Meinung nichts als seine Privat-Meinung, und dem aufgeklärten Urtheile der geschicktesten Kenner nur fade, überflüssige und von andern schon unnütz genug wiederholte Gedanken entgegen zu setzen hat, welchen Einfluß kann man auf das Vorurtheil haben? und welchen Dienst kann man der Kunst, die man nicht versteht, wohl erweisen?

Ohne Zweifel hat Herr von La Harpe nicht die Absicht gehabt, Sie zu belehren, wenn er Ihnen sagt, daß die schönere Melodie schöner ist, und daß man die Seele bewegen kann, ohne das Ohr zu beleidigen, und daß man den Ausdruck mit schönen Gesange vereinigen muß. Niemand kann ihm diese großen Wahrheiten streitig machen; wenn er aber hinzufügt, daß man den melodischen Gesang mit dem stärksten Ausdrucke, die symetrischen und periodischen Formen mit der Wahrheit der dramatischen Handlung vereinigen müsse, wie es die italienischen Componisten gethan haben und noch thun, so bestätigt er etwas, was er nicht im Stande ist zu fassen, vielweniger zu beweisen.

Wenn ich einem Maler sagte: ich wünschte, daß Sie die Stärke mit der Sanftheit und die Vollkommenheit der Zeichnung mit dem Zauber des Colorits vereinigten, so würde er ohne Zweifel antworten, daß er es auch wünschte. Und wenn ich ihm sagte: ich will in einem Gemälde die freien, kühnen and gelehrten Pinselstriche des Michel-Angelo mit den reinen, wellenförmigen und starken Zügen Correggio's; die wahren und tiefen Ausdrücke des Dominichino mit den sanften und piquanten Zügen des Kopfs des Parmaners; die künstliche Vertheilung des Lichts, die frischen und glänzenden Farben und die angenehmen übereinstimmenden Uebergänge, die mich in den Gemälden des Titian begeistern, mit den großen Massen und starken Gegensätzen des Lichts und Schattens, die der Composition des Hannibal Carracci Leben und Geist geben, vereint

ſehen, ſo wird mir mein Maler vielleicht eben ſo antworten, wie Apelles den Megabiſes: ſprechen Sie leiſer, damit ſich der kleine Junge, der meine Farben reibt, nicht über Sie aufhält.

Es giebt Arten des Schönen, die ſchon von Natur alle Mittel der Kunſt ausſchließen. Wäre es nicht abgeſchmackt, in der Stellung des Laocoon, wie er ein Geſchrei ausſtößt, alle Züge convulſiviſch verzerrt und an welchen alle Muskeln vor Schmerz aufſchwellen; die edle Anmuth, die ſchönen Formen, die erhabne Ruhe zu ſuchen, die uns in der Figur des Apolls von Belvedere ſo freundlich anſprechen?

Es giebt auch Eigenſchaften, die aus Unvollkommenheit der menſchlichen Natur untauglich ſind; das größte Talent hat ſeine Gränzen und die größten Künſtler haben immer gewiſſe Theile der Kunſt denjenigen aufgeopfert, die ſie ſchnell anſprechen. Aber wenn Raphael gleich nicht den Glanz des Guido und das Colorit des Titian hat, ſo iſt er demohngeachtet nicht weniger der erſte der Maler.

Herr von La Harpe ereifert ſich noch über meinen Enthuſiasmus für Sie; und ich mache mir eine Ehre daraus. Ich habe ihm ſchon geſagt: der Enthuſiasmus iſt die einzige Art, die Künſte zu genießen. Wer nur gerecht und kalt iſt, wird gewiß wünſchen, lieber Enthuſiaſt eines Mannes von Genie zu ſein, als Fanatiker eines eiteln Talents.

Aber mein Enthuſiasmus hat gewiß keinen Ihrer Nebenbuhler betrübt; wer die Künſte wahrhaft liebt, kann wohl Vorzüge, aber keine Ausſchließungen geben. Ich bin immer Anhänger, oftmals ſelbſt Freund der Componiſten geweſen, die eine gute Muſik unter uns verbreitet haben, aber niemals ein ſchlechter Behandler eines Einzigen.

Jeder berühmte Meiſter, der ſich vornimmt, unſer lyriſches Theater mit Produkten ſeines ſchönen faßlichen und fruchtbaren Genies zu bereichern, wird weder einen aufrichtigern Bewunderer, noch einen eifrigern Anhänger als ich bin, haben. Ein ſeit zwanzig Jahren durch großen

Beifall bestätigter Ruf braucht nicht erst durch unsre Stimme sanctionirt zu werden; und was auch der Plan und die Methode sein mag, die er jetzt für eine Gattung des Melodrama's; welches von denjenigen, mit welchen er sich bis jetzt beschäftigt hat, ganz verschieden ist, ergreift, so ist es doch unmöglich, daß seine Musik nicht mit Schönheiten vom ersten Range angefüllt und von allen, die Geschmack besitzen, bewundert werden sollte.

Meine Bewunderung geht indessen nicht so weit, daß mir nicht noch manches in Ihren Werken zu wünschen übrig bleiben sollte; ich glaube nicht, daß Ihr Geist alles gesehen, Ihr Genie alles umfaßt hat. Ich liebe die symmetrischen und regelmäßigen Arien, Duets, Trios von schönen Gesange und schöner Harmonie auch, und ob mir schon die in Ihren Werken mit allgemeinem Beifalle belohnten Stücke dieser Art unendliches Vergnügen gemacht haben, so habe ich doch manchesmal bedauert, erstere in gewissen Momenten, wo die Situation und das Gefühl der handelnden Personen mit dieser Art von Schönheit verträglich zu sein schien, nicht gefunden zu haben.

Aber bevor ich Ihnen hierüber einen Vorwurf mache, wollte ich Sie erst selbst fragen, aus welchen Gründen Sie sich der Mittel, zu gefallen, versagt haben, die Ihnen doch so leicht sind? Denn wenn ich mich an Sie wende, um mit Ihnen über Ihre Kunst zu sprechen, so geschieht es nur, um Lehren anzunehmen, nicht aber, um sie Ihnen zu geben. Meine Fragen würden diese sein: Welches sind die Mittel des Ausdrucks, die der Melodie oder der Harmonie, dem Vokal-Gesange oder den Instrumenten besonders angehören; bis zu welchem Punkte dürfen sich die Töne des Recitativs nach den der sprechenden Deklamation (Declamation parlée) richten; welcher besondere Instinkt kann Ihnen die Gesänge von einem so religiösen und einfachen Charakter eingeben, die uns in die Mitte eines griechischen Tempels zu versetzen scheinen, und die uns auf einmal mit Schrecken und Ehrfurcht erfüllen, wie es die Chöre des ersten Akts der Alceste und des dritten Akts

der

der Iphigenia thun; und endlich durch welche Kraft des Geiſtes können Sie auf einmal das kalte Blut herunehmen, was erforderlich iſt, um in einem Augenblicke alle Theile eines großen Drama's zu umfaſſen, einen dem andern unterzuordnen; und mit der Begeiſterung den Enthuſiasmus vereinigen, wie es ſich in Ihren Werken zeigt. Sie haben aber etwas beſſeres zu thun, als unſre Unwiſſenheit zu belehren. Fahren Sie lieber fort, uns durch die Früchte Ihres Fleißes zu erfreuen. Setzen Sie ſich über die Kritik, ſelbſt über die Satire hinweg; es iſt ein Zoll, den das Genie der menſchlichen Schwachheit zu allen Zeiten hat entrichten müſſen. Begnügen Sie ſich mit der Ehre, der Schöpfer einer neuen Gattung der dramatiſchen Muſik zu ſein, die in der Geſchichte der Künſte keine geringe Epoche ausmachen wird; denn ich getraue mir, Ihnen vorher zu ſagen, daß die Revolution, die Sie auf unſerm lyriſchen Theater hervorgebracht haben, auch alle andre Theater Europa's ergreifen wird; und daß alle Componiſten, je nachdem ſie mehr oder weniger Genie und Empfänglichkeit haben, in der Bahn, die Sie ihnen gebrochen haben, mehr oder weniger fortſchreiten werden *).

Es iſt ſchon lange her, daß ſich dieſe Umwälzung der Muſik vorbereitete, und alle Welt von Geſchmack wünſchte ſie. Man erwartete zwar das Licht aus den Morgen und es iſt aus Norden gekommen. Dieſer Umſtand hat die Propheten etwas in Verlegenheit geſetzt, und hat Sie um einige Zeloten gebracht; aber das Publikum iſt gerecht; und die Nachwelt, die ſich nicht darum bekümmert, ob Sie in Prag oder in Neapel geboren ſind, wird Ihnen den Rang in der kleinen Anzahl der ſchöpferiſchen Genies wohl anweiſen.

---

*) Der letzte Theil dieſer Prophezeihung iſt noch nicht in Erfüllung gegangen, denn Gluck ſteht in dieſer ſeiner neuen Gattung der Oper immer noch allein da.

Der Ueberſetzer.

Empfangen Sie die Verehrung, die ich Ihnen als einen ſchwachen Tribut meiner Bewunderung für Ihre erhabenen Talente ſchuldig bin, und meine Erkenntlichkeit für das Vergnügen, was mir Ihre Werke ſo oft gemacht haben.

Journal von Paris,
den 23. October 1777.

An den Anonym von Vaugirard.

Herr Anonym von Vaugirard! warum füllen Sie das Journal von Paris mit Ihren langen Phraſen und faden Schmeicheleien, da das Blatt doch beſtimmt iſt, nur nützliche und unterhaltende Sachen aufzunehmen?

Und warum gehen Sie bei Ihren Citationen nicht ehrlich zu Werke?

Es iſt nicht zu verwundern, da Sie die gewöhnlichſten Regeln der Muſik nicht wiſſen, daß Ihr Urtheil darüber ſo ſchlecht iſt; was aber die Geſchichte betrifft, ſo wäre es nichts beſonderes, wenn Sie manchesmal richtiger urtheilten.

Indeſſen beweiſen Sie in Ihrem Briefe an Gluck, daß Sie ein eben ſo wenig genauer Schriftſteller als guter Muſikus ſind.

Sie verſichern, daß Ihnen Ihr Maler vielleicht antworten würde, wie Apelles den Megabiſes ꝛc. Aber ... es iſt nicht Megabiſes, ſondern Alexander, den Apelles dieſe nützliche Lehre gab.

Ich kann Ihnen meine Verwunderung nicht verbergen, daß Sie dieſen Zug der Geſchichte nicht lieber unberührt ließen; und warum haben Sie ſich nicht befleißigt, ihn kennen zu lernen? Sie können ſicher ſein, daß es gewiß keinen der einfältigſten Schüler eines geringen Opern-Componiſten giebt, wenn er Sie von Muſik und allen andern ſprechen hört, der ſich nicht über den Weihrauch aufhalten ſollte, welchen Sie ſo niedrig verſchwenderiſch auf die Altäre der falſchen Götter ſtreuen.

Glauben Sie mir, laſſen Sie uns in Ruhe, ſo gut wie Ihr Gluck, Marmontel, La Harpe und Ihr ſogenannter gelehrter Abt; zwar alles Leute von großem Genie, aber zu langweilig.

Sie werden nicht verhindern, daß Orpheus nicht ein mittelmäßiges Werk iſt, daß Alceſte ſchlecht und Armide erträglich iſt. (Von der belagerten Cythere will ich gar nicht einmal ſprechen, denn man muß die Todten in Ruhe laſſen).

Iphigenia ſteht in einer ſehr verſchiedenen Klaſſe und würde ohne die Lächerlichkeit des Gedichts eine gute Oper ſein: ſie hat aber dem Auspfeifen nur aus Reſpekt für den verdienſtvollen Racine und für die Schönheit des Sujets, was nicht einmal durch die Hände, die es ſo unwürdig verſudelt haben, ganz verändert werden konnte. entgehen können.

Das Publikum kann nur allein als letzte Inſtanz richten; es kann ſich zwar einige Zeit für eine Sache, die es nicht verdient, einnehmen und zuvorkommen laſſen, allein es erholt ſich bald wieder und übt ſein auffallendes Richteramt über Ignoranten und alle Charlatane aus.

Begnügen Sie ſich damit, meine Herren, Ihre kleine Geſellſchaft durch die anmaßlichen Sprünge Ihrer ſogenannten Genies zu tyranniſiren, und die Orakel Ihrer Wachteln zu ſein; aber das Publikum hat keine Luſt, Ihre Nachrichten, noch weniger Ihre Urtheile und Ihre fehlerhaften Anmerkungen zu leſen.

Ich bin, oder vielmehr, ich bin nicht

Ihr
ergebenſter N. N.

Bemerkung des Redakteurs.

Man kann ſich nicht vorſtellen, daß der Anonym von Vauzirard die Antwort des Apelles an Megabiſes ſo leicht

citirt haben sollte, wenn er keine andre Garantie, als die Autorität des Plutarch gehabt hätte; denn nach der Bemerkung des gelehrten und sanften Verfassers vorstehenden Briefs, versichert Plinius, daß Apelles dem Alexander die nämliche Antwort gegeben hat. Der gelehrte Kritiker hätte selbst bemerken können, daß Elian seiner Seits versichert, daß es Zeuris gewesen wäre, der den Megabises diese Antwort gegeben hätte. Alles das beweist, wie schwer es ist, den Anonym von Vaugirard über etwas zu belehren, was vor nicht weniger als zwei Tausend Jahren zu Ephesus gesagt worden ist.

Journal von Paris,
den 30. October 1777.

Schreiben eines der Musik Unkundigen an Herrn von La Harpe.

Sie müssen, lieber Herr College, alle die gelehrten und praktischen Musiker wohl satt haben, gegen die Sie seit vierzehn Tagen so rittermäßig kämpfen. Die Wahrheit zu sagen, die Sachen zwischen ihnen und Ihnen stehen sehr ungleich; man versichert, daß sie Zeit ihres ganzen Lebens die Sache, wovon die Rede ist, studirt hätten, und dieser Teufel von Ritter Gluck hat schon vier Opern gemacht, die gar keinen Beifall mehr übrig lassen, und was weiß ich? einige Schock Vorstellungen erlebt haben. Die Leute sind wie besessen; es muß ihnen darinnen doch gefallen.

Ich meiner Seits verstehe, Gott sei Dank, keine Note. Halt, wir können vielleicht ein Paar werden; lassen Sie uns zusammen sprechen und Sie werden Ihre Freude an mir haben.

Ueber die Kunst-Ausdrücke werde ich Sie nun schon niemals zur Rede stellen, darauf können Sie rechnen! Hernach können Sie bei mir mit allen auftreten, was Ihnen

in den Kopf kommt; vermengen Sie meinetwegen den Gesang mit der Melodie, die Arien mit dem regelmäßigen Gesange; das alles ist mir gleich viel. Sagen Sie, daß die Melodie der Instrumental-Musik entgegengesetzt ist, machen Sie in drei Zeilen vier Fehler; sprechen Sie die Worte: Melopee und Zurückstrahlen (Reflet) herzhaft aus und ich werde kein Wort einhelfen. Ich kann Ihnen selbst eine vortreffliche Garantie meiner außerordentlichen Menschenliebe geben, indem ich Ihnen erzähle, was mir in Betreff Ihres Auszugs der Armide begegnet ist; ja ich muß Ihnen nur sagen, um Ihre Freundschaft zu gewinnen, daß ich von einem Ende zum andern der Betrogene war; denn sowohl auf Ihr Wort, als Ihren Ton hätte ich dem Ritter Gluck beinahe selbst gesagt, daß seine Armide wirklich die stattlichste aller Hexen wäre.

Unterdessen stieß ich auf den beschwerlichen Anonymen von Vaugirard, der Ihnen so klar wie der Tag beweist, daß Sie nicht wissen, was Sie sagen; er ist zwar sehr spitzig und fein, aber Sie behaupten das, was Sie auch nicht wissen, doch sehr brav. So viel habe ich am Ende aber wohl herausgebracht, daß Sie in der Musik gerade solche Fortschritte gemacht haben, wie ich. Ich gestehe Ihnen aufrichtig, das hat mir viel Vergnügen gemacht, denn es ist höchst angenehm, einige Züge der Aehnlichkeit mit großen Leuten an sich zu bemerken.

Das einzige betrübt mich etwas, daß Sie die Pestilenz, das Erbtheil des französischen Muthwillens, verbannen wollen; in diesem Falle werden Sie niemand in Hitze bringen und die häßlichen Menschen werden Ihnen noch obendarein zurufen: Herr Fuchs, sehen Sie auf Ihren Schwanz! Leben Sie wohl mein lieber Herr College, und vergessen Sie nicht, mit Niemand anders als mit mir und meines gleichen über die Musik zu sprechen; und ich bin gewiß, daß alle Welt sagen wird, daß ich Ihnen einen wahren freundschaftlichen Rath gegeben habe. Ich um-

arme Sie zärtlich und zwar wie der Eremit von Ferney sagt: ohne Complimente.

Cytarophilus.

Journal von Paris,
den 30. October 1777.

An die Herausgeber des Journals von Paris.

Es zeigt zwar von einem Heroismus, sich als Rächer des ausgerissenen Verdienstes anzukündigen; aber ein junger Mensch sollte wohl erst über alles seinen Oncle fragen. Nicht wahr meine Herren?

Sie und ganz Paris wissen, daß mir mein kleiner Neveu vor ohngefähr sechs Monaten versprochen hat, nicht von etwas zu plaudern, was er nicht verstände. Gerührt und auf meinem Rath bezeigte er sein Unrecht öffentlich, und ich schmeichelte mir, daß seine Treue seiner Aufrichtigkeit gleich sein würde, und jetzt fängt er wieder von neuem an, und zwar mehr als jemals, uns mit seinem musikalischen Gewäsche zu betäuben.

Eine dergleichen Unbeständigkeit ist in seinem Alter zwar zu entschuldigen, denn der gute kleine Mann hat noch keinen so mürben Geist wie sein Oncle; aber demohngeachtet habe ich geglaubt, um diese unvorsichtige Hitze zu hemmen, meinen lieben Neffen neue gute Lehren geben zu müssen. Wollten Sie daher, meine Herren, wohl die Freundschaft für mich haben, sie in Ihrem unvergleichlichen Blatte aufzunehmen?

Erstens. Mein lieber Neffe, warum findest Du es unschicklich, daß Herr von La Harpe den Herrn Gluck ersucht hat, ihm ohngefähr ein halbes Duhend Opern-Gesänge zu machen? Wenn ich zum Beispiel, ich, der ich Dein Oncle bin, die Gesänge liebte, wäre ich wohl verbunden, davon abzustehen, um Dir zu gefallen? Du wirst gestehen, daß dies hart wäre. Herr von La Harpe hat

ohnfehlbar eine ſchöne Stimme; wenn Du nun ſo gut wie er Vergnügen daran fändeſt, die Deinige zu üben, ſo würdeſt Du wohl empfinden, wie drückend es iſt, ſich mit nichts zu begnügen.

Zweitens. Laß die Periodiſten und Anti-Periodiſten ihre Beleidigungen ſo lange peroriren, wie ſie wollen, und laß Dich niemals in einen Wort-Krieg ein.

Ich ſetze den Fall: die Phantaſie ergriffe Dich, einmal etwas zu componiren und beſonders etwas melodiſches; Du würdeſt aus den Miſchmaſch von Tönen die beſten ſuchen, die der menſchlichen Stimme zu durchlaufen ſo viel wie möglich, am bequemſten ſind, und in ihrer Verbindung ſolche Mittel ergreifen, um das Herz und den Geiſt zu feſſeln, und die auch zugleich dem Ohre gefielen. Der periodiſche und auch nicht periodiſche Geſang, indem er verſchiedene Effekte hervorbringt, ſchließt weder das eine noch das andre aus; aber Du würdeſt Dich in Betreff der Anwendung nach der Kenntniß ihrer Effekte richten: denn Du biſt manchmal klug wie ein großer Junge.

Drittens. Vergleiche in der Folge niemals den Stabat mater mit Armide, weil ſich dieſe zwei Werke weder in dem Süjet noch in der Muſik ähnlich ſind. Du gleichſt den famöſen Spanier, der in ſeinem abentheuerlichen Enthuſiasmus ohne Umſtände die Kammerfrau der Herzogin für die Königin von Trebizonda nahm, und die Pferdeſtälle für Schlöſſer anſahe.

Viertens. Bemühe Dich zu begreifen, daß ein beſonderes Wort kein decidirtes Argument zum Beſten Glucks iſt. Das Publikum wünſcht wohl, daß in Zukunft ein wenig mehr Geſang durch ſeine Poren dringen, und daß die Einbildungskraft ihn etwas reichlicher damit verſehen möchte.

Fünftens ſchreibſt Du in der That auf eine ſehr ſpaßhafte Manier, wenn Du ſagſt: Gluck iſt erſchienen und hat ſogleich franzöſiſche Muſik gemacht! Ich ſage Dir im Voraus, mein lieber Neffe, daß man Dich für einen Deutſchen halten wird, wenn Du Armide für ein franzöſiſches Werk hältſt. Du irrſt Dich, glaube mir; es iſt

böhmiſche Muſik, die ſich in der Todtengräber-Straße aufhält, und nichts weiter; haſt Du mich verſtanden, mein lieber Freund?

Wenn Du mein Alter, meine Krücke, meine Brille und meine kleinen grauen Augen hätteſt, da würdeſt Du ſonſt das Vergnügen gehabt haben, die ſchöne Armide in den glänzendſten Tagen ihres Ruhms zu ſehen. Damals bewunderte man noch! Ach! das arme Mädchen hat ſich entſetzlich verändert! ſie iſt jetzt kaum mehr kenntlich. Seit ihrer Zurückkunft aus Deutſchland kann man aus ihr weder Geſang noch Worte mehr ziehen. Wenn ſie nicht bald aufhört, ſo irre zu ſprechen, ſo muß ihr Vormund Sorge tragen, alle Lächerlichkeiten, die ihr entfahren können, mit einem ſchrecklichen Lärme der Violinen, Hörner und Pauken zu decken. Ohngeachtet dieſer Vorſorge hat das Publikum doch bemerkt, daß ſie in ihrem Zorne in den glücklichſten Verſen, die voller Kraft und Harmonie ſind, ohne Schaam den harten und groben Ton einer Marketenderin annimmt; und daß ſtatt durch die liebenswürdigen Arien die ſanfte Leidenſchaft anzukündigen, die ihre Seele zu beruhigen anfängt, die unmelodiſchen Töne, die ſie mit Haſt ausſtößt, nur dem ſchrecklichen Geſchrei der Katzen bei ihrem nächtlichen Rendevous ähnlich ſind. Sieh, lieber Neffe, dies ſind Ausdrücke des Zorns und der Zärtlichkeit aus der Natur genommen, aber Modelle fremdartig genug!

Sechstens. Wenn Dir die Lehren Deines lieben Onkels zu Herzen gegangen ſind, ſo verkürze Deine Epiſteln ſo viel ſich nur immer thun läßt.

Nun beeile Dich, lieber Neffe, ſo bald als möglich wieder nach Vaugirard zurückzukehren; aber beſonders verweile Dich nicht länger in dem kleinen Wirthshauſe; da iſt es vorzüglich, wo der Geſchmack und die Vernunft verderben wird. Ich erwarte Dich dieſen Abend zum Eſſen. Glaube mir, daß Dich Dein lieber Oncle mit offnen Armen empfangen, ſich aber wohl hüten wird, ſeinen Namen zu unterſchreiben. Denn es geht hier um die Ehre; und

ich hoffe, Du wirſt Verſtand genug haben, auch den Deinigen geheim zu halten.

Journal von Paris,
den 31. October 1777.

Antwort des Herrn von La Harpe an den Anonym von Vaugirard.

Der Anonym hat die Einladung des Herrn Gluck nicht ausſchlagen können. Er iſt in die Schlinge gegangen, ihn zu vertheidigen; und mit einer ſchweren Sache beläſtigt, hat er alles gethan, was ein Mann von Geiſt thun konnte. Auf den Grund der Sachen zurückgedrängt, hat er ſich bei Worten aufgehalten.

Es iſt mir leicht, ihm zu zeigen, daß die Schuld, mich nicht zu verſtehen, an ihm gelegen hat. Da ich gewiß für alle Leſer deutlich war; daß ich den Werth und den Sinn der Kunſt-Ausdrücke, deren ich mich bediente, ſehr wohl kannte und daß ich ſie in der Bedeutung angewandt habe, die ihm die ganze Welt giebt; daß er ſeine Zeit verliert, alles das zu beweiſen, was noch gar nicht beſtritten worden iſt; daß er ſich ohne Unterlaß anſtrengt, den Sinn meiner Sätze zu verdrehen und ſie in einem falſchen Lichte zu zeigen; daß er Aehnlichkeiten zwiſchen Dingen aufſtellt, die nichts mit einander gemein haben, und daß alle ſeine Vergleichungen von einer Kunſt in die andre, übel angebracht ſind. Ich werde endlich zeigen, daß dieſer ganze Streit auf ſeinen weſentlichen Gegenſtand zurückgeführt, die Frage einer Thatſache iſt, die nicht anders als durch das Zeugniß des Publikums und die Zeit entſchieden werden kann.

Die ganze Kunſt des Anonymen in ſeinen Chikanen über die Worte kann von einem Winde umgeblaſen werden. Es giebt in den Kunſt-Ausdrücken zweierlei Bezeichnungen, nämlich ſolche: die ſtreng techniſch ſind, und ſolche,

die der Gebrauch erzeugt hat, wenn ſie in der Unterhaltung vorgekommen ſind. Daher bezeichnen die Worte Melodie und Harmonie, wie ſie die ganze Welt nimmt, in der ſtrengſten Definition, das eine, und zwar die Melodie: die Tonfolge, und das andre, nämlich die Harmonie: die Akkordfolge. Wenn man ſich daran bindet, ſo wird es unmöglich ſein, einen Componiſten jemals verwerfen zu können, daß ihm entweder das eine oder das andre mangle; denn er kann keine Geſangs-Phraſe machen, worinnen er nicht Melodie hätte, und kein Akkompagnement, worinnen nicht Harmonie enthalten wäre. Aber ziehen Sie den allgemeinen Gebrauch zu Rathe, ſo wird man Ihnen ſagen, daß man unter Melodie die Schönheit des Geſanges, und unter Harmonie die Schönheit der Akkorde verſteht. Was hat man nun zu thun, wenn man gegen wenig inſtruirte Leute mit einem Anſehen der Gelehrſamkeit und einem Auskramen der Wiſſenſchaft auftreten will? Man verdroht die Kunſtwörter in ihrer gewöhnlichen Annahme und führt ſie zu einer wiſſenſchaftlichen Erklärung zurück. Es giebt nichts ein ſchwereres Gewicht, ein größeres Anſehen, als der Ton der ſchulmeiſterlichen Erhabenheit, wovon viele Leute die Narren ſein können. Daher, wenn man ſagt, daß Gluck der Geſang oder die Melodie mangelt, was nach der allgemeinen Annahme das nämliche iſt, ſo antwortet man gelehrt: Herr von La Harpe hat nicht für würdig gehalten, ſich über die Bezeichnung der gewöhnlichſten Kunſt-Ausdrücke zu unterrichten. Er vermengt unaufhörlich den Geſang mit der Melodie und die Arien mit dem taktgemäßen Geſange. Er nennt die ganze Orcheſter-Muſik, Harmonie und Akkompagnement.

Und ich ſage dem Anonymen mit allen Muſikern der Welt und ohne Furcht, mich bei ihnen lächerlich zu machen: ich traue Ihnen gar nicht zu, daß Sie mir eine Definition des Geſanges geben können, die ich nicht auch auf die Melodie anwenden kann; ich fordere Sie auf, mir das

Gegentheil zu beweiſen, daß dieſe zwei Worte in dem allgemeinen Gebrauch der Künſtler und Kunſtliebhaber nicht gleichbedeutend ſind. Schlagen Sie in der Encyclopädie den Artikel, Geſang auf, und Sie werden finden: das Wort Geſang wird von der ganzen Vokal-Muſik gebraucht; und in der Muſik, die mit Inſtrumenten verwebt iſt, nennt man ihn, wenn er für die Singſtimme geſchrieben iſt, Geſang-Partie. Geſang heißt auch, die Manier, die Melodie in allen Arten von Arien, zu führen. Unter den Artikel Melodie werden Sie leſen: die Melodie iſt die Anordnung mehrerer Töne hinter einander, die zuſammen einen regelmäßigen Geſang bilden. Wenn nun die Melodie in einem regelmäßigen Geſange beſteht, und wenn der Geſang die Art und Weiſe iſt, die Melodie zu führen, ſo frage ich, ob das nicht authentiſch iſt. Man will mir lehren, daß die Melodie auch eben ſo gut der Inſtrumental-Muſik angehöre. Wer zweifelt daran? und wer hat das Gegentheil geſagt? Ich habe geſagt, daß Gluck in der Inſtrumental-Partie mächtig und fruchtbar, in der Melodie aber ſchwach und arm ſei. Der Anonym ſchließt daraus, daß ich die Melodie als etwas der Inſtrumental-Muſik Entgegengeſetztes betrachte. Entgegengeſetztes! ein Ausdruck, eben ſo fremd als der Schluß. Nein, es giebt in dieſer ganzen Sache nichts entgegen zu ſetzen. Nichts verhindert, daß man dieſe zwei Sachen nicht zuſammen vereinigen könne. Ich habe nur ganz einfach geſagt, daß Gluck ſie nicht vereinige. Er kann, ja er muß ſelbſt eine Art Melodie in den Orcheſter-Stimmen ausführen; aber es wäre nur zu wünſchen, daß der Anonym begriffe, daß das Verdienſt der Führung der Inſtrumental-Stimmen, vorzüglich in der Schönheit der Akkorde und in den Effekten, die von ihrer Verbindung abhängen, beſteht; und das wird insgemein die Kenntniß der Harmonie genannt; dahingegen beſteht die Vokal-Muſik vorzüglich in der Erfindung eines ſchönen Geſanges;

in der Abwechselung und dem Reichthum der angenehmen und zugleich regelmäßigen Formen, und das wird insgemein Melodie genannt. Wenn man nun sagt, daß ein Componist in der Melodie excellire, so denkt niemand an sein Orchester; und wenn man sagt, daß er viel Harmonie habe, so denkt man wenig an den Gesang. Ich habe nun doch gewiß bestimmt genug gesprochen, und aus meiner Definition ergiebt sich, daß ich habe sagen können: Gluck hat oft zu wenig Gesang und Melodie.

Um mir das Gegentheil zu beweisen, zergliedert der Anonym das obligate Recitativ des Agamemnon: diese seufzenden Töne der Hoboen, die zerreißenden Stimmen der Violinen, die sanften Töne der Hörner und Fagots, und nennt das alles Züge einer erhabenen Melodie. Ich möchte mit allen Componisten lieber glauben, daß der Effekt dieses Stücks; was ich sehr schön finde, indem es alle diese Theile in sich vereinigt, besser eine ausdrucksvolle Harmonie genannt werden könnte. Es gefällt aber dem Anonym, dies alles Melodie zu nennen. Ich weiß nicht, was zu machen ist. Ich ehre seine Kenntniß; aber ich bitte, auch meiner Unwissenheit gefälligst zu erlauben, so zu sprechen, wie alle Welt spricht. Ich bitte ihn deshalb um Verzeihung; aber ich bin gewiß, daß es niemand giebt, der mir nicht Recht gäbe, außer ihm, weil er geschworen hat, mich niemals anzuhören.

Er wirft mir vor, die ganze Orchester-Musik Harmonie und Akkompagnement genannt zu haben. Was kann ich ihm auf diesen drohenden Vorwurf antworten? Ich werde wohl thun, wenn ich ihn unterschreibe und in meiner Verwirrung bleibe. Er fügt noch hinzu: daß dieser Irrthum allgemein sei. O ja! ich versichere es auch. Aber etwas, was nicht gewöhnlich ist, ist die Manier, diesen Irrthum bei Gelegenheit des Monologs des Reinhold zu beweisen, daß ich gesagt hätte: er wäre besonders durch das Akkompagnement gelungen. Wir wollen seine Verdammung hier noch einmal hören.

„Er sieht nicht ein, daß die Symphonie, in welcher „das Orchester das Haupt-Sujet führt, einen wirklichen „Gesang bildet, und daß sie von nichts begleitet wird; daß „sie ein komplettes Gemählde ist, was seinen ganzen Effekt „unabhängig von der Singstimme hat, und daß; wenn sich „eine Stimme darein mengt, diese Stimme nichts als „ein zufälliges Stück, ein untergeordneter Theil ist, der „vielmehr die Begleitung der Symphonie sein würde, statt „daß das Orchester ihn begleitet."

Dies ist eine neue und spaßhafte Gelehrsamkeit. Gewöhnlich begleiten die Instrumente die Singstimme; hier ist es aber die Singstimme, welche die Instrumente begleiten soll; das ist also der Grund, mir zu zeigen, daß ich die Kunstausdrücke übel angewandt hätte. Ich will mich nicht gegen etwas setzen, wovon der Anonym einen neuen Gebrauch macht. Man muß also neue Ausdrücke für seine neuen Gedanken schaffen; aber ich, der ich nur die alten Wahrheiten kenne, bin unschlüssig, ob ich verpflichtet bin, das große dicke Buch aufzuschlagen, was er mir vorschlägt und was ich nach seinem Vorwurfe nicht gelesen haben soll. Wenn man nun einmal die Dictionairs nachschlagen muß, um über den Streit der Worte zu entscheiden, so will ich nur den Artikel von Rousseau hier anführen: Akkompagnement: heißt die Ausführung einer regelmäßigen Harmonie auf einem Instrumente.

Es ist meinem Herrn Censor gefällig zu versichern, daß eine Symphonie, die; während man einen Monolog auf der Scene singt, ausgeführt wird, nichts begleitet. Das ist ohne Zweifel sehr gelehrt, aber auch zu gleicher Zeit sehr ungewöhnlich; der Anonym, der seinen Molière besitzt und mich in einer Stelle sehr schmeichelhaft mit dem Caritides vergleicht, hätte wohl wenigstens auch so billig sein sollen, als Sganarelle. Ich bin ein armer Unwissender, der sich verwundert, daß man das Herz auf der rechten Seite und die Treue auf der linken hat. Der Anonym hätte mich wohl entschuldigen und mir wie jener Marktschreier zurufen können: wir haben das alles abgeändert,

aber es ist niemand verpflichtet, es zu wissen. Die Musiker würden sich über das; was er von dem nämlichen Monologe sagt, wo die handelnde Person an einem bezauberten Orte (wie er sagt) nichts thut, als das erzählt, was sie sieht und erfährt, sehr unterhalten können, wenn; während das Orchester die Gegenstände mahlt, die handelnde Person ihr Gefühl nicht auch ausdrücken dürfte. Er fügt hinzu, daß das Orchester das Murmeln der Bäche und den Gesang der Vögel ausdrücken sollte, er hat aber vergessen, daß Reinhold, der sich an einem wirklich bezauberten Orte befindet, schon eine wunderbare Harmonie hört, die eine Wirkung der Macht Armidens ist.

Un son harmonieux se mêle au bruit des eaux,
Les oiseaux enchantés se taisent pour l'entendre.

Also! wenn die Vögel verstummen, wie kann der Anonym verlangen, daß man ihren Gesang ausdrücken soll. Wenn mir solche klare Lächerlichkeiten entfahren wären, was würde mein Censor sagen, der schon einen so hohen Ton annimmt über eingebildete Lächerlichkeiten, wie sie sich in seinem Examen meiner Behauptungen finden.

Er wirft mir vor, die Arien mit dem regulairen Gesange vermengt zu haben. Ich schlage den Artikel: Arie, in dem musikalischen Lexicon nach und lese: „In den Opern nennt man alle regulaire Gesänge, „Arien, um sie von dem Recitative zu unterscheiden." Mithin ist es wohl zu bemerken, daß ich die Ausdrücke, Arien und regulairer Gesang, niemals in einem andern Sinne angewandt habe, als sie von dem Recitative zu unterscheiden. Auf diese Basis sind alle meine Bemerkungen gegründet. Was sagt aber der Anonym? und ist das eine reine und bestimmte Antwort? „Herr von La „Harpe glaubt, daß die Melodie in der Vokal-Mu„sik enthalten ist. Er bemerkt nicht, daß ein Gesang„stück, wenn es durch die Violine oder durch die Flöte „ausgeführt wird, darum nicht weniger Gesang ist."

Ich bitte um Verzeihung, ich hatte wohl eine Idee

von dieſer wichtigen Wahrheit. Und wenn Sie daran zweifeln, ſo geben Sie ſich gefälligſt die Mühe, die Stelle meiner Bemerkungen über Armide, wo ich von der Oper ſprach, nachzuleſen, die alſo lautet: „Man kannte die Harmonie nur aus einigen Chören Rameau's und die Melodie nur aus ſeinen Tanz-Arien.“ Iſt daraus zu ſehen, daß ich die Melodie nur in der Vokal-Muſik ſuche? was ſagen Sie dazu? In der Folge Ihres Briefes beſchuldigen Sie mich noch der Verletzung der Treue. Ich überlaſſe Ihnen die Sorge, die Ihrige zu bewahren, wovon ich hier noch einige Proben anführen kann.

„Herr von La Harpe ſagt, daß Orpheus darum in „Frankreich Glück gemacht hätte, weil man auf unſerm „Theater zum erſtenmale ausdrucksvolle, den dramatiſchen „Situationen angemeſſene Arien hörte. Hat denn Herr „von La Harpe vergeſſen, daß Iphigenia vor Orpheus erſchienen iſt?“

Ich habe es ſo wenig vergeſſen, wie die unmittelbar darauf folgenden Zeilen. „Weil in dieſer Oper und in der „Iphigenia, die jener vorhergegangen war, der recitirende Geſang Antheil an der Scene nahm.“

Wenn ich die ausdrucksvollen Arien in Orpheus vorzugsweiſe anführte, ſo geſchahe es aus dem Grunde, daß ſie mir unendlich beſſer zu ſein ſchienen, als die in Iphigenia; nämlich dieſe: Objet de mon Amour; j'ai perdu mon Euridice, und das Duet Fortune ennemie, und das, Quels tourmens insupportables etc., ſind nach meinem Geſchmacke die beſten, die ich von Gluck kenne.

Sie wollen mir zugleich andichten, daß ich das obligate Recitativ von dem ordinairen Recitative nicht unterſchiede; und ich habe ſie doch in meinem Schreiben gewiß zehnmal unterſchieden, indem ich ihre eigenthümlichen Eigenſchaften ſpecifiſch durchging. Sie haben die obligaten Recitative ſehr gelobt, und ich habe ſie auch ſehr gelobt, aber das hindert mich nicht, ſagen zu können: daß ein ewiges Recitativ natürlicherweiſe ohne Effekt iſt.

„Ein außerordentlicherer Fehler iſt noch der: Herr von „La Harpe ſagt, daß in dem Gedichte der Armide nicht „eine einzige Arie iſt, die ſich zu einem regelmäßigen Ge„ſange ſchicke; unter einer Arie ſcheint er aber den Text „einer Arie zu verſtehen, und das iſt eine neue Manier „ſich auszudrücken.“

Nicht ſo neu, ich verſichere es Ihnen. Ich habe Ihnen ſchon geſagt, daß ich mich um das Neue und Ungewöhnliche nicht bekümmere, ſondern blos bei alten Wahrheiten ſtehen bleibe. Und wollen Sie den Beweiß davon über das Wort, Arie? Sogleich. Schlagen Sie das Dictionaire für Muſik nach, und Sie werden mich darinnen wieder finden; ich werde Sie überführen, daß ich von dem Unterrichte eine Manier profitirt habe, die Sie vielleicht in Verwunderung ſetzen wird.

„Arie. Ein Geſang, den man einem Geſangs-Texte „oder einem kleinen Stücke der Dichtkunſt, was ſich zum „Geſange zignet, anpaßt und in ausgedehnterem Sinne „ſelbſt Geſangs-Arie nennt. (Dict. de Musique).“ Iſt das gewiß? Ich habe mithin doch ſagen können, daß es in dem Gedichte der Armide nicht eine einzige Arie gab, die zu einen regelmäßigen Geſange geeignet war; das heißt, daß es keine auf eine ſolche Manier eingetheilten Texte gab, die dem Componiſten Gelegenheit verſchaffen, regulaire Arien daraus machen zu können. Sie erwidern mir hierauf, daß Armide faſt vom Anfange bis zum Ende nichts als ein regelmäßiger Geſang iſt, und daß es darinnen faſt gar kein Recitativ giebt.

Ich antworte nun hierauf, daß Sie es ſind, der einen Mißbrauch von den Kunſt-Ausdrücken macht; was man auch aus der Definition Rouſſeau's ſieht, daß es nur Arien ſind, die man regelmäßige Geſänge nennen kann; und daß das, was Sie Arien zu nennen belieben, bei Gluck in nichts andern, als in kleinen Geſangsſätzen beſteht, die er ſeinem Recitative einmiſcht; daß die Vorwürfe, die man ihm macht, daß ihm die Melodie fehlt, ſich eben auf den zerſtörenden Vorſatz: ſtückweiſen, unzeitigen

tigen Geſang, abgeriſſene Phraſen, ohne Einheit und Plan, ohne Entwickelung der wahren Melodie vollſtändiger und regulairer Arien einzuführen, gründet, die nur auf beſonders dazu verfertigte Texte und ſolche paſſen, die in den Scenen des Quinault gar nicht anzutreffen ſind.

Das iſt es, was ich mit großem Rechte eine in Noten geſetzte Deklamation dem regelmäßigen Geſange unterſchieden, nenne; wegen der Gültigkeit dieſes Ausdrucks verweiſe ich Sie übrigens noch auf die Erklärung Rouſſeau's. Denn ich bin verbunden, immer eine ſolche Autorität als die ſeinige iſt, zwiſchen Ihrer Wiſſenſchaft und meiner Unwiſſenheit anzuführen, damit der Leſer weiß, was er von dem einen und dem andern denken ſoll.

Sie fechten mich jetzt über das Griechiſche an. Sie behaupten, daß ich nicht wiſſe, was das Wort Melopee bezeichnet, und daß ich nach der griechiſchen Etymologie nicht hätte ſagen ſollen: die Melopee der Griechen, die Melopee einer Oper.

Ich antworte: es iſt gerade deswegen, weil ich weiß, was dieſes Wort bedeutet, daß ich mich ſeiner Annahme bedient habe: denn Melopee kommt von zwei griechiſchen Worten her, welche Wort und Geſang (ἔπος Wort, μέλος Geſang) bedeuten, und zwar vornehmlich geſungene Worte. Ich habe Ariſtides Quintilian, den Sie citiren, nicht weiter nachgeſchlagen und es macht mir auch keine Sorge, denn ich habe wichtigere Geſchäfte.

Aber ich habe ſo gut wie Sie den Artikel des muſikaliſchen Lexicons, wo Ariſtides Quintilian citirt wird, geleſen. Ich leugne nicht, daß die Melopee bei den Griechen urſprünglich die Compoſition des Geſanges war, aber bei den neuern hat der allgemein angenommene Gebrauch über die Etymologie die Oberhand behalten, und man nennt Melopee eine in Noten geſetzte Deklamation. Der Abt Dubos, Duclos, von Voltaire, haben ſich ihrer zwanzigmal in dieſem Sinne bedient; und wenn Sie den Artikel, der Ihnen zu der gelehrten Anmerkung Gelegenheit gegeben hat, bis zu Ende geleſen hätten, ſo würden Sie gefunden

haben, daß bei den Griechen ein Theil dieſer Melopee den Liebes-Gedichten, und der andre den Kriegs-Gedichten zukam; ein Umſtand, der beweiſt, daß das Wort auch bei ihnen nicht allein der Kunſt, den Geſang zu compouiren, ſondern ſelbſt dieſer oder jener Geſangsart, die den Worten angepaßt wurde, zukam.

Nach dieſem Uebergange auf die Griechen wird es wohl auch gut ſein, zur Malerei überzugehen; denn Sie verfolgen mich in allen Gattungen der Kunſt und der Kenntniſſe, und wir wollen ſehen, ob Ihnen dieſer Gang beſſer glückt als der andre. Ich habe das Wort Widerſchein (Reflet) von dem Scheine gebraucht, den die Farbe des Himmels und die untergehende Sonne auf die Oberfläche der Gegenſtände wirft, und ich nenne dieſe Wirkung in der Malerei den Widerſchein eines ſchönen Abends. Sie haben darüber einen Künſtler befragt, der dieſen Ausdruck unerklärbar findet. In dieſem Falle kann es nicht anders ſein, als daß der Künſtler gerade ſo ein Maler iſt *), wie Sie als Muſiker. Man kann die Sprache der Künſte lange Zeit ſtudirt haben, ohne deshalb Unterricht darinnen geben zu können.

Von der Malerei gehen Sie auf die Dichtkunſt über. Sie wollen nicht, daß in dieſer Kunſt der Styl die rareſte Eigenſchaft ſei. Dem Anſcheine nach glauben Sie, daß ich von der richtigen Schreibart der Sprache habe ſprechen wollen; aber wie das Talent des Styls auf ſeiner höchſten Stufe nothwendig die ſchildernde Einbildungskraft, die rührende Empfindung, die Berichtigung des Geſchmacks, der die Vollkommenheit gleichſam verſiegelt, vorausſetzt, ſo beſtehe ich auf meiner Behauptung, daß es nicht ſelten iſt, Menſchen anzutreffen, die fähig ſind, eine wohlgeordnete und intereſſante Tragödie oder wohl aufgefaßte Gedichte machen zu können; daß es aber gewiß rarer

*) Dieſer Künſtler, den Herr von La Harpe den Namen eines Malers zu verſagen trachtet, iſt niemand anders als Vernet.

iſt, Menſchen zu finden, die ſo wie Virgil oder Racine ſchreiben *). Aber auf dieſen Artikel und über den des **Widerſcheins**, der Melopee und viele andre Ausſchweifungen, die Ihren Brief zieren, kann ich mich nicht enthalten zu antworten, wie Matta dem Senantes über die Zeit, wo die Allobrogen nach Italien gekommen waren, antwortete: welcher Teufel weiß das?

„Wir haben (ſagen Sie) Komödien, die in einem me„lodiſchern Style geſchrieben ſind, als der Tartuffe. Aber „wo iſt das Genie, was einen Tartuffe gemacht hat?"

Ich weiß nicht, was hier die Melodie dabei thun kann. Aber das weiß ich, wenn es keine beſſer gemachten Stücke giebt, als der Tartuffe iſt, ſo giebt es auch keine beſſer geſchriebenen, und daß man ſich wohl dem Genie in einer ähnlichen Compoſition, aber nicht dem Genie einer ähnlichen Schreibart genähert hat. Aber welcher Teufel kann das?

Ich ſagte ferner, daß die größte Macht der Muſik in den Arien zu finden wäre. Sie hätten gleich einſehen können, daß ich genug Beweiſe hatte, die dieſe Behauptung unterſtützen konnten. Sie ſetzen mir aber die Muſik der alten Griechen entgegen, die, wie Sie verſichern, keine Arien hatten. Sie werden von vielen gefragt werden, woher Sie dieſen ſehr zweifelhaften Satz genommen haben, und wenn ich wie Sie mit Gelehrſamkeit Parade machen wollte, ſo würde ich unterſuchen, was die Griechen in der Muſik unter dem Worte *νομος*, und die Lateiner unter dem Worte Numerus verſtanden.

Aber ich will keine Eingriffe auf die Rechte der Akamie der Ueberſchriften thun und mich nur damit begnügen, Ihnen bemerklich gemacht zu haben, daß die äußerſt konfuſen Nachrichten, die wir über die Muſik der Griechen

---

*) Der Meinung des Herrn von La Harpe in dieſem Punkte iſt wohl nichts entgegen zu ſehen.

Der Ueberſetzer.

haben, ein schlechtes Mittel sein würden, unsre Musik darnach zu beurtheilen.

Sie setzen mir den Kuhreihen, der auf die Schweizer eine so große Wirkung macht, entgegen. O! sehr gern. Sie sagen, daß dies auch keine italienische Arie ist. Ich bin davon ganz überzeugt. Sie belehren mich ferner, daß der Stabat auch keine Arie ist, und gehen sogar so weit, die Gesänge der Wilden anzuführen. Dem Anscheine nach geschieht dies nur, um die großen Lehren zu bestätigen, die Sie Ihren Gegnern geben: daß es Liebhaber der Systeme gäbe, die eine dramatische Musik nur in symetrischen und regulairen Arien suchen. Ich bin verbunden, darauf zu erklären: daß niemals jemand gesagt noch geschrieben hat, daß es keine andre dramatische Musik gäbe als die der Arien, und daß noch niemals jemand geleugnet hat, daß schöne obligate Recitative und Chöre nicht auch zur dramatischen Musik gehören könnten. Man hat nichts ausgeschlossen und hat auch verlangt, daß Sie nichts ausschließen haben möchten. Man hat gesagt, daß schöne Arien die Hauptsache der Musik und der Extract des lyrischen Drama wären und mehr Ausdruck und Wirkung haben könnten, als die Chöre und Recitative. Sie und alle Ihre Anhänger mit der neuen Gelehrsamkeit sind es, die gesagt und geschrieben haben, daß die vollkommenen und regulairen Arien nicht dramatisch sein könnten; Sie sind es, der noch heute schreibt: daß die symetrischen Formen, die periodischen Wiederholungen; die den Arien einen piquanten und angenehmen Reiz geben, mit den starken Ausdrücken, welche die großen Rührungen der Seele mahlen, unverträglich wären; was schlechterdings das nämliche ist, als wenn man behauptet, daß die Leidenschaften nicht auch in schönen Versen ausgedrückt werden könnten und daß die Rollen der Phädra und Hermione nichts anders als ein unzusammenhängendes Gewäsche wäre; Sie sind es, der geschrieben hat, daß die Melodie an sich selbst nur sehr beschränkte Mittel hätte, große Wirkungen des Ausdrucks hervorbringen zu können, ob es schon von den größ-

ten Theoretikern allgemein anerkannt worden ist, daß die Erfindung eines schönen Gesanges das ist was das Genie bezeichnet, und was die größte Macht in der Musik ausmacht; Sie sind es, welcher schreibt, daß es die fruchtbare und abwechselnde Vereinigung der Instrumente wären, aus welchen die Italiener die großen Effekte ihrer schönsten und leidenschaftlichsten Arien zögen, ob es schon Faktum ist, daß es nichts einfacheres giebt, als das italienische Akkompagnement, und daß; indem man der Ausführung unsers Orchesters Gerechtigkeit widerfahren läßt, man ihm doch vorwirft, daß die Stimmen zu sehr überladen und zu lärmend wären. Es folgt daraus, daß wir nichts ausschließen sollen; daß Sie aber das Recht auszuschließen haben wollen, und daß; wie Ihre ausschließlichen Grundsätze beweisen, Sie nur dahin trachten, uns ein Unrecht aufzubürden, was Ihnen gehört, wovon Sie sich jedoch nicht überzeugen wollen; und daß; wenn man auch gar nicht in Abrede ist, zu bestätigen was man gesagt hat, Sie doch das so vergeblich zu erklären bemüht sind, was noch kein Mensch geleugnet hat.

Der Plan Ihrer ganzen Vertheidigung ist, sich stets auf die Seite der Frage zu stellen; und der meinige ist, Sie immer darauf zurückzuführen. Sie wollen einen Sophismus darinnen finden, daß ich gesagt habe: „Sobald „man Gesang zuläßt, so muß man ihn auch so schön als „möglich zulassen. Alceste ist auf dem Theater, um zu „singen, und wenn ich ihren Schmerz, ihre Liebe in einer „schönen melodischen Arie antreffe, so kann ich mich über „ihren Gesang freuen, weil ich mich für ihr trauriges „Schicksal interessire; wenn ich in Zaire gehe, so erwarte „ich Thränen ihrer unglücklichen Liebe und wünsche schöne „Verse zu hören.“

Es ist unmöglich, daß diese Zusammenstellung eine andre Idee erzeugt als die Nothwendigkeit, allen Künsten die Stufe der relativen Schönheit, deren sie, unabhängig von der Nachahmung, fähig sind zu geben. Wer konnte wohl

glauben, um in einem so wahren Grundsatze einen Sophismus zu finden, daß Sie sich die Mühe geben würden, mich zu unterrichten: daß der epische und lyrische Styl nicht der tragische ist, daß Sophocles die Tragödien nicht wie die Oden Pindars in Strophen hat schreiben dürfen; könnte man nach dem, was ich gesagt habe, nicht auch dem Corneille vorwerfen, den vierten Akt der Rodogune nicht in dem Style der Berenice geschrieben zu haben, und sagen, daß man in die Tragödie geht, um schöne Verse zu hören; daß man in diesem Akte der Rodogune sehr wenig schöne Verse findet, und daß es darinnen fast nichts als erhabne giebt?

Ich weiß nicht, was der Leser zu dieser Art zu antworten denken wird. Wenn sie nur einigen Sinn haben sollte, so hätte ich sagen müssen, daß alle Tragödien wie Zaire geschrieben seyn sollten; und weil es in diesem Stücke sehr schöne Verse giebt, die den Ausdruck eines zärtlichen Gefühls darbieten, so müßte es darinnen auch in dem Ausdrucke der heftigen Leidenschaften schöne Verse geben; und daß Berenice und Rodogune auch in den nämlichen Style geschrieben sein sollten. Wenn ich so geschrieben hätte, so glaube ich nicht, daß Sie mir die Ehre zu antworten, erzeigt haben würden. Aber da mir keine dieser lächerlichen Ungereimtheiten in den Sinn gekommen ist; da in dem, was ich geschrieben habe, nicht einmal eine Spur davon anzutreffen ist; da die Redensart, die Sie anführen, für jeden Franzosen, der sie versteht, nichts andres bedeutet, als daß es der Reiz der Musik ist, den ich in einer Oper hören will, und zwar eine Vereinigung des wahren Ausdrucks, ohne mich um die Gattung zu bekümmern; und daß ich selbst in einem geschriebenen Drama den Reiz des Styls mit der Wahrheit des Gefühls vereinigt, verlange, ohne mich um die Gattung zu bekümmern; daß nichts verhindert, daß in irgend einer Situation der rührende oder schreckliche, energische oder sanfte, einfache oder erhabne Styl, je nachdem das Sujet ist, nicht

auch zu gleicher Zeit rein, elegant und harmonisch sei; daß selbst die Musik in den heftigsten Situationen, wenn sie nur einigen Ausdruck hat, einen vollkommenen, zusammenhängenden, regelmäßigen Gesang darbietet; und niemals einen zerrissenen, ungleichen, unzusammenhängenden Gesang, ohne Folge, ohne Entwickelung, ohne Einheit, darbieten soll. Endlich, da mein Gedanke, er mag wahr oder falsch sein, so gewesen ist, daß sich niemand darinnen hat irren können; da er der nothwendige, einzige und unumgängliche Sinn der Redensart war, die Sie citiren, und den Sie so gütig in einen so abgeschmackten Sinn verwandeln, so überlasse ich Ihnen die Schätzung dieser fremdartigen Antwort, die Sie mir geben zu können glaubten, selbst.

Sie haben gewiß zu viel Verstand, um nicht selbst in Ihre eigenen Einsichten ein Mißtrauen zu setzen. Es würde mir auch hart fallen, Sie ebenfalls der Untreue zu beschuldigen. Daher überraschen und betrüben mich die Vorzüge, die Sie mir geben; und ich bin weit entfernt, darüber zu frohlocken. Ich sehe mit einem wahren Verdrusse, wie gern man in einem Streite, der nur die Wahrheit zum Gegenstande haben sollte, die Hauptsache für nichts hält und sich nur immer bemüht, einem Gegner deshalb Einwürfe zu machen, um seine Gründe zu schwächen.

Was die Stanzen betrifft, von welchen Sie sagen, daß sie ehedem in den Tragödien angewendet worden sind, und die sie mit den Arien vergleichen, welche man in dem lyrischen Drama verlangt, so habe ich nicht mehr den Muth, Ihnen zu beweisen, daß es zwischen den der dramatischen Poesie fremden Strophen und den Arien, die zu dem Wesen des Melodrama gehören, allerdings eine Verschiedenheit giebt.

Sie behaupten, daß ich in jeder Scene ein oder zwei Arien haben wolle und daß dies viel wären. Sie haben Recht, aber hier sind meine eignen Worte, die Sie nicht ganz angeführt haben. „Ich glaube, daß die ganze Oper „so eingetheilt werden sollte, daß es in jeder Scene ein „oder zwei Arien gäbe, um die Situation der handelnden

„Person auszudrücken, und daß zum wenigsten ein Duet, „ein Terzett, ein Quartett oder ein Chor, mehr der Hand„lung angemessen, herbeigeführt werden sollten.“ Also, wenn die Handlung diese Sorte von Stücken von Zeit zu Zeit herbeiführen soll, so sehen Sie daraus, daß es denn nicht zu viel Arien geben könnte. Denn wenn gleich die Duets und Terzetts ebenfalls nichts anders als Arien sind, da sie auch einen Dialog bilden, so sind sie doch von einer Arie, die nur von einem gesungen wird, sehr verschieden, und bringen in der ganzen Composition eine nothwendige Abwechselung hervor. Sie sehen, daß meine Vorschläge niemals eher lächerlich sind, als bis sie unter Ihre Feder kommen, und der Leser weiß recht gut, warum.

Nachdem Sie so schlecht bewiesen haben, daß ich nicht Recht gehabt habe, so hätten Sie zum wenigsten wohl gethan, zu beweisen, daß mir nicht zustände, Recht zu haben. Sie werden noch oft in die Nothwendigkeit kommen, wo man nicht anders über die Verwebung eines lyrischen Drama und über die Effekte der Musik sprechen kann, als bis man die Regeln des Contrapunkts weiß. Ich will mich nicht weiter bei den lustigen Paradoxen verweilen, die selbst diejenigen zum Lachen nöthigen, die eine Oper beurtheilen wollen, ohne zu wissen, wie man einen Baß setzt. Diese Paradoxie hat an sich nichts zu bedeuten, weil sie nichts weiter bezweckt, als daß ich meine Ansicht nicht mittheilen soll, und zwar, weil sie nicht mit der Ihrigen übereinstimmt. Aber die größte Eigenheit ist nachstehendes Raisonnement, wodurch Sie diese Anmaßung unterstützen.

„Wenn d'Alembert heute zum erstenmale seine Ent„deckungen über die Veränderung des Aequinoctii und über „die Theorie der Flüssigkeit bekannt machte, so würde Herr „La Harpe wohl thun, sie anzuzeigen, was er aber darüber „denkt, davon, glaube ich, würden ihn die Leser entbinden.“

Es ist vielleicht das erste Mal, daß man aufmerksam gemacht wird, einen Unterschied zwischen den gründlichen Wissenschaften; über welche man nichts sagen kann, ohne sie vorher studirt zu haben, und den nachahmenden Künsten,

die von jedem, der gesunden Verstand hat, beurtheilt werden können, zu treffen. Man sollte in der That ein Mißtrauen in den Streit setzen, wenn man sieht, zu welchem Raisonnement er die Menschen, selbst von dem größten Verstande, verleitet. Ich wenigstens weiß nicht, wie der Anonym eine solche unbegreifliche Zusammenstellung zweier verschiedener Sachen rechtfertigen kann, wenn er nicht wenigstens hat sagen wollen, daß die Musik von Gluck eine Algebra ist.

Er ist nicht glücklicher, wenn er mich mit einem Menschen vergleicht, der in einem Gemälde die Farben des Michel-Angelo, die Züge Correggio's, den Ausdruck des Dominichino ꝛc. vereinigt finden will. Diese ganze Fluth der malerischen Gelehrsamkeit will ich ihm schenken. Aber auf die Bemerkungen, die man Gluck gemacht hat, so zu antworten, ist gerade so, als wenn ein Schriftsteller, der Kraft und Ausdruck hätte, in einem ungleichen, harten, groben, zänkischen Style über Fehler also antwortete: Was! wollen Sie, daß ich die Erhabenheit des Corneille, die Anmuth und Eleganz des Racine, das Colorit und die Philosophie Voltaire's haben soll?

Ueber die wenige Uebereinstimmung, die zwischen einem Gemählde, was niemals mehr als einen Moment vorstellt, und einem Drama, was so viele Gegenstände umfaßt und der Annahme aller Töne fähig ist, statt finden kann, will ich nicht einmal etwas sagen. Mein Gegner nimmt es so genau nicht, und zufolge der Vergleichung zwischen der Mathematik und der Oper kann er wohl nicht eigensinnig sein.

Er schließt, indem er seine Worte immer an Gluck richtet, so: „Sie sehen, daß mich die Manier, wie Herr „von La Harpe die Elementar-Ausdrücke Ihrer Kunst gebraucht, frei spricht, mit ihm über den Grund der Streitfrage, die er so leicht nimmt, zu unterhandeln. Wir „würden doch nicht ein und dieselbe Sprache „sprechen."

Ich glaube wohl, daß der Anonym seine Ursachen hatte, sich der Untersuchung der Streitfrage zu entziehen.

Ich habe, mit Bezugnahme auf gute Autoritäten, augenscheinlich genug bewiesen, daß ich die Terminologie der Kunst nicht übel angewendet habe. Ich überzeuge mich auch nach allen diesen Vorgängen, daß mein Gegner und ich durchaus nicht einerlei Sprache sprechen. Ich kann mich schon trösten, weil ich wenigstens die Sprache eines Menschen gesprochen habe, den niemand die großen Kenntnisse und den vortrefflichen Geschmack in einer Kunst, die er Zeit seines Lebens getrieben und mit schönen Produkten bereichert hat, streitig macht. Da mir aber der Anonym den Rath giebt, mich durch diesen Mann von Genie, dessen mächtiges Ansehen er anführt, instruiren zu lassen, so lassen Sie uns sehen, ob Rousseau uns nicht alle beide instruiren kann.

Ja, ich bin Ihnen viele Verbindlichkeiten schuldig. Ich versichere Ihnen, daß ich das Lexicon der Musik noch nicht angesehen hatte. Jetzt sage ich Ihnen Dank, ich habe dieses vortreffliche Buch näher geprüft, und betrachte es als eins der besten Elementar-Werke; und Sie können sehen, daß ich nicht ohne Ursache gesagt habe, daß meine Empfindungen mit den Gedanken der aufgeklärtesten Männer, und mein Gefühl mit ihrer Wissenschaft übereinstimmt.

Hier ist die Probe, wie ich mich in dem Journale vom 5. October ausgedrückt habe.

„Ich denke, daß es die Melodie der ausdrucksvollen „Arie ist, wo die vorzüglichste Macht und der größte Reiz „der Musik ihren Sitz haben; daß das Recitativ den Platz „nicht behaupten muß, wozu es nicht gemacht ist, sondern „nur den Gesang leiten soll; daß der Ton, an sich selbst „eine rasche und flüchtige Empfindung, nur starken Ein„druck machen kann, wenn er sich wiederholt in einer Form „zeigt, welche die Einheit nicht verletzt, und in Wieder„holungen, die das Ohr erwartet und mit Vergnügen wie„der antrifft; daß endlich durch alle Reichthümer eines re„gulairen und periodischen Gesanges ꝛc. Ich erwarte von „der Kunst des Componisten, daß er einen Gesang erfin-

„der, der den Schmerz ausdrückt, ohne daß er unange-
„nehm iſt; ich verlange, daß, indem er mein Herz durch-
„dringt, auch meinem Ohre ſchmeichelt und daß ſich der
„Reiz der Melodie über den Eindruck, den ich empfinde,
„verbreitet; ich will in meinem Gedächtniſſe ihre harmoni-
„ſche Klage, die noch lange in meinem Ohre verweilen ſoll,
„mit hinwegtragen, und mir das Vergnügen machen, ſie
„noch einmal zu hören und bei mir ſelbſt zu wiederholen.“

Dieſe mit dem natürlichen Geſchmacke aller Künſtler und Muſik-Liebhaber übereinſtimmenden Grundſätze haben, was ich mir zu ſagen getraue, einen allgemeinen Beifall erhalten. Zwanzig Componiſten haben mir geſagt und geſchrieben, daß ich von ihrer Kunſt geſprochen hätte, als wenn es die Meinige wäre. Ein Muſik-Liebhaber hat das ſelbſt in einem Briefe an Gluck geſchrieben, der in dem Journale von Paris abgedruckt iſt. Indeſſen hat Ihnen dies alles entſetzlich lächerlich geſchienen. Sie fahren fort zu ſagen, daß ich die Worte: Arie, Recitativ, regulairer Geſang und Melodie auf gut Glück im Munde führte, und indem Sie mir noch mehr Aufklärung und Geiſt beilegen, als ich wirklich habe, ſprechen Sie mir doch den kleinſten Theil des geſunden Menſchen-Verſtandes ab, der erforderlich iſt, ſieben oder acht Zeilen zu ſchreiben, die man ſelbſt verſteht, und um ſich nicht der Kunſtwörter zu bedienen, die man nicht kennt. Ich will Ihnen nicht ſagen, daß einer der größten Componiſten unſers Jahrhunderts, ein Mann, deſſen Name Ihnen ohne Zweifel Achtung einflößen würde, weil Sie das Talent und Genie ehren, vor Zeugen die es zu beſtätigen bereit ſind, geſagt hat: daß in allen, was ich über die Muſik geſchrieben hätte, nicht eine einzige unrichtige Idee und nicht ein einziger falſcher Ausdruck zu finden wäre. Sie werden mir ſogleich antworten: es iſt ein Feind von Gluck. Da Sie aber Rouſſeau zum Schiedsrichter angerufen haben, ſo hören Sie ihn hier. „Eine künſtliche und angenehme
„von einem Genie aufgefaßte und mit Geſchmack compo-
„nirte Arie iſt ein Meiſterſtück der Muſik. Darin-

„nen iſt es, wo ſich eine ſchöne Stimme entwickelt und ein „ſchöner Sphären-Geſang der Inſtrumente glänzt; in ihr „iſt es, wo die Leidenſchaft die Seele durch die „Sinne unbemerkbar rührt. Nach Anhörung einer ſchö„nen Arie iſt man beruhigt. Das Ohr verlangt nichts „weiter zu hören. Sie bleibt in der Einbildung. „Man trägt ſie mit ſich hinweg. Man wieder„holt ſie unwillkührlich, wenn man auch nicht eine Note „kennt. Man führt ſie in ſeinem Gehirne ſo auf, wie „man ſie in der Oper hört. Man ſieht die Scene, den „Akteur, das Theater, und erwartet das Akkompagnement, „das Applaudiſſement; der wahre Liebhaber der Muſik ver„liert die ſchönen Arien nicht aus dem Gedächtniſſe, die „er in ſeinem Leben gehört hat: er läßt, ſo oft er will, „die Oper von neuem angehen. . . . Die verſchiedenen „Stellen der Arien ſind eben ſo gut als Arten der „Einbildung zu betrachten. Hieraus erſieht man, warum „das Sujet Einheit haben ſoll. Durch dieſe Wiederho„lungen, dieſe verdoppelten Ausführungen geſchieht es, daß „ein ſtarker Ausdruck, der uns anfänglich nicht rühren „konnte, uns endlich ergreift, bewegt und außer uns ſelbſt „ſetzt.“ Diction. de Musique, Art. air.

Sie werden vielleicht geneigt ſein zu ſagen, daß ich in dem, was ich geſagt habe, nur Rouſſeau copirt hätte. Aber nein; ich habe ihn niemals geleſen, und ich ſchwöre wie Herr Jourdain: ich habe Proſa gemacht, ohne es zu wiſſen. Aber wir wollen weiter gehen, denn Sie ſind noch nicht am Ende; alſo zu dem Artikel Geſang.

„Der angenehme Geſang zieht anfänglich an, und „prägt ſich dem Gedächtniſſe leicht ein, iſt aber oft die ge„fährlichſte Klippe des Componiſten, weil es nur nöthig zu „ſeyn ſcheint, die Akkorde zuſammenſetzen zu kön„nen, da doch Talent erforderlich iſt, einen ſchönen Ge„ſang zu erfinden. Im ſtrengſten Sinne wird das „Wort Geſang nur von der Vokal-Muſik verſtanden „ꝛc. Das, was ich durch Genie erlerne, iſt keinesweges „bizarrer und eigenſinniger Geſchmack, den das Da-

„roque und Schwere erzeugt und die Harmonie nicht „anders auszuſchmücken weiß, als durch die Macht der „Diſſonanzen, der Contraſte und des Geräſches, „ſondern ein inneres Feuer, was ohne Aufhören „zu Erfindung neuer und ſtets angenehmer Ge„ſänge oder Melodien antreibt ꝛc.“ Artikel Com„poſiteur.

Daraus kann man ſehen, was er von der dem Geſange ſo nöthigen Einheit denkt, von den ewigen Ungleichheiten, die man an Gluck mit Recht tadelt, der ohne Unterlaß von einem Satze zum andern ſpringt, unter dem Vorgeben der Verfolgung des Textes, und nach den zwei oder drei erſten Takten einer Arie gleichſam eine zweite anzufangen ſcheint und wieder wie mit einer dritten abwechſelt ꝛc. Wir wollen Rouſſeau, der gleichſam im prophetiſchen Geiſte ſpricht, noch einmal hören.

„Wenn die Muſik nur durch die Melodie malt „und aus ihr ihre ganze Macht zieht, ſo folgt daraus, „daß alle Muſik, die keinen Geſang hat, ſo harmo„niſch ſie auch ſein mag, keine nachahmende, ſchildernde „Muſik iſt; die mit ihren ſchönen Akkorden weder zu rühren noch zu malen vermag und das Ohr oft und das Herz „immer kalt läßt ꝛc. Sobald ſich zwei Melodien auf ein„mal hören laſſen, ſo verdrängt eine die andre und ſie „bleiben ohne Effekt. Die Arien, da ſie nur ein Gefühl, „nur eine Einbildung darbieten, erlauben dem Compo„niſten wenig, ſich von dem Haupttone zu entfer„nen, und wenn er in einem ſo beſchränkten Raume viel „moduliren wollte, ſo würde er nur fremdartige und „ungeſtaltete Strophen hervorbringen, ohne Ver„bindung, ohne Geſchmack und ohne Geſang; ein „ſehr gewöhnlicher Fehler der franzöſiſchen Muſik und ſelbſt „der deutſchen.“ Artikel Melodie und Recitativ.

Will man endlich hören, was Rouſſeau von dem Recitativ denkt, welchen Platz er ihm in einer Oper anweiſt, und in welchem Zuſammenhange er es mit den Arien und dem Geſange ſieht? ſo darf man nur den Artikel Recitativ

leſen und man wird glauben, daß ich auch da ſeine Ideen copirt habe.

„Das Recitativ ſoll nur dazu dienen, die einzelnen „Theile des Drama zu verbinden, die Arien abzutheilen „und in ihren Werthe zu erhöhen, auf die Betäubung vorzubereiten, welche die Fortſetzung eines „großen Geräuſches machen würde; aber ſo elegant auch „immer der Dialog ſei, ſo energiſch und künſtlich das „Recitativ auch ſein kann, ſo ſoll es doch nicht länger „dauern, als es der Gegenſtand nothwendig erfordert, denn „das Recitativ iſt es nicht, was den Reiz der „Muſik zu zeigen hat, ſondern es iſt eigentlich nur „dazu da, um den Reiz, den die Oper enthält, „mehr zu entwickeln und auszubreiten.“

Jetzt kann man nun die Antwort der Anhänger Glucks würdigen, die, wenn man ſie fragt, ob der Geſang dem Recitativ dienlich iſt, ganz wichtig antworten: daß er ſeinen Geſang in ſein Recitativ geſetzt hat; daß ſein Recitativ voller Geſang iſt; daß er das Recitativ durch unausgeſetzte Geſangſtellen belebe, wie der Anonym ſagt. Man muß in dieſem Falle dem Urtheile Rouſſeau's trauen, wie man einen dergleichen Geſang und eine dergleichen Schutzſchrift zu nehmen hat.

Der Anonym beſchuldigt mich in der Annonce der Armide einer Partheilichkeit, weil ich geſagt habe, daß man mit dem Chore, was das Publikum, folglich auch der Anonym ſchön findet, zufrieden geſchienen hätte. Aber iſt es nicht möglich, daß bei einem ſo zahlreichen Publikum der Oper ein Theil ſehr, der andre Theil nur einigermaßen zufrieden ſein kann? Viel Leute von Kunſtſinn machen nicht viel Aufhebens von dem Chore: Poursuivons jusqu'au trepas; nehmen es aber vielleicht zu genau. Andre ſind nun wieder ganz dafür eingenommen, und dieſe gehen vielleicht zu weit. Ich habe das Ganze zuſammengefaßt und geſagt: daß man im allgemeinen zufrieden geſchienen hätte. Das iſt die ganze Partheilichkeit.

Er beſchuldigt mich, daß ich den Beifall ſo viel als möglich hätte ſchwächen wollen. Warum aber? habe ich jemals geſagt oder nur gedacht, daß Armide nicht gefallen ſollte? Da ich ſahe, was ihr noch fehlte, bin ich der erſte geweſen, der es ſagte; und der Anonym weiß es wohl, daß es eine Ungerechtigkeit ſein würde, die Schönheiten darinnen nicht anerkennen zu wollen, und daß es noch genug von ſolchen Schönheiten giebt, die auf einem Theater gefallen können, wo die lyriſche Tragödie nur im Entſtehen iſt und wo wir außer den Ballet-Opern noch ſo gut wie keine Muſik gehabt haben *). Unter die Urſachen dieſes Beifalls habe ich die Vereinigung der ſeltenſten Talente gezählt. Der Anonym fragt mich, ob dies Wahrheit iſt. Ja, es iſt Wahrheit, wenn ich denke, daß ein ſolches Orcheſter wie das unſrige, die vollkommenſten Tänze unſers Ballets, die Stimme und der Geſang der Madame Le Gros, des Herrn L'Arrivée und der Demoiſelle Le Vaſſeur eine Vereinigung der ſeltenſten Talente iſt.

Ich habe ſelbſt die Schönheiten des Gedichtes von Quinault berückſichtigt, in wiefern ſie zu dem Beifalle beitragen konnten. Es wird mir zum Verbrechen gemacht, geſagt zu haben, daß das Gedicht der Muſik nicht günſtig ſei. Ja, ohne Zweifel, einer ſolchen Muſik, wie wir verlangen, einem Geſange im eigentlichen Sinne, und den dramatiſchen Arien. Aber für Gluck, der von dieſem allen nichts wiſſen will, ob es ihm ſchon etwas leichtes wäre, dem dieſe Schönheiten verſagt waren, was konnte ihn alſo in der Oper Armide genirren? Hat er ſie im Gegentheil nicht gewählt, weil die Scenen nichts als Recitative darbieten, und hat er darinnen nicht

*) In dem Augenblicke, wo Herr von la Harpe dieſe ſchönen Sachen ſchrieb, hatten wir ſchon Roland, Amadis, Atys, Andromache, Perſeus gehört; und nur deshalb hat Armide mehr Beifall gehabt?

seinen Plan, den ganzen Gesang in das Recitativ zu setzen, anwenden können? Warum hat ihn die Schönheit dieses Gedichts hindern können? und woher also dieser Widerspruch?

In dem letzten Vorwurfe beschuldigt mich der Anonym, daß ich einen Mann von Genie kränke. Ist es, sagt er, nicht ein trauriges Vergnügen der Kritik, den Künstler in seinen Arbeiten und in seinem Beifalle irre zu machen?

An wem soll denn eine dergleichen Frage gerichtet sein? an diejenigen, die dem Anonymen zu Gefallen, den großen Talenten Glucks schon so vielmal Lobeserhebungen gemacht haben? an denjenigen, der in den letzten Artikel der Armide nur noch einmal wiederholen wollte, daß es ein Mann von Genie wäre; an denjenigen, der, um seine neuen Systeme zu bestreiten, ihm unaufhörlich seine ersten Produkte entgegensetzt und die Armide in sofern blamirt, als er ihm immer an den Orpheus erinnert? Bin ich es denn, an den man diese Frage richten muß? Diejenigen sind es, die; indem sie sich einem Enthusiasmus, der an sich zwar lobenswürdig aber nicht consequent war überließen, behauptet haben, daß der Theil der Kunst, der ihren beliebten Künstler fehlte, ein Fehler der Kunst wäre; und daß die Schönheiten, die ihm untersagt gewesen wären, nicht als dramatische Schönheiten hätten anerkannt werden können; daß die Werke der berühmtesten italienischen Meister nur für die Concerte gut wären; daß derjenige, der in einer Oper Gesang verlangte und glaubte, daß sich der Gesang mit dem Ausdrucke und der Handlung vereinigen ließe, etwas bestätigte, was er weder beweisen noch begreifen könnte; und daß die Nebenbuhler Glucks nur hoffen könnten, sich ihm an die Seite zu stellen, wenn sie seinen Weg, seine Methode und seine Grundsätze verfolgten.

An wem muß er diese Frage thun? an diejenigen, die durch Epigramme einen Fremden wohl aufgenommen haben,

den

den nichts als der Vorſatz, unſern Beifall zu erwerben und uns neue Vergnügen zu ſchenken, unter uns berufen hat; die gegen ihn ſprachen, ehe ſie ihn hörten und ſagten: daß ſeine Muſik nicht theatraliſch wäre, und daß der erſte Componiſt Europa's, der eine lyriſche Tragödie machen wollte, eine Opera Buffa machen würde. An wem muß er dieſe Frage thun? An diejenigen, die; nachdem ein Schriftſteller über die Muſik geſchrieben hat ohne jemand zu beleidigen, ihm mit einer Fluth von kleinen ſatyriſchen Schriften, welche ſo unwiderleglich von Intoleranz zeugen, geantwortet haben; an diejenigen, die; nachdem dieſer nämliche Schriftſteller von der muſikaliſchen Periode geſprochen hatte, die ſo gewiß ihren Werth hat, als die Periode der Rede, über ihn hergefallen ſind und dies Wort wie eine ſeltene Sottiſe betrachtet, lächerlich gemacht und ſogar geſchrieben haben: daß die Periode die Tochter des Neides und des ſchlechten Geſchmacks wäre.

Sehen Sie mein Herr, dieſe ſinds, an die Sie Ihre Lehren richten können. Ohne Zweifel blamiren Sie ſie, und daran habe ich keinen Theil. Ich bin weit entfernt, Sie mit ihnen zu entzweien. Aber wenn Sie mir den empfindlichſten Vorwurf von allen gemacht haben, den man nur immer einem Manne von meinem Charakter machen konnte und zwar: daß mir die Wahrheit und das Genie fehlte; wie konnten Sie glauben, daß ich dieſen Vorwurf nicht mit aller Macht von mir ablehnen und auf diejenigen wälzen würde, die ihn mit mehr Recht verdienten?

Nein, ich getraue mir zu ſagen, daß mir weder die Wahrheit noch das Genie fehlt. Ich ehre beides, weil ich, indem ich das eine vertheidige, alles gethan habe, was ich dem andern ſchuldig bin.

Ich glaube die Frage auf den Punkt geführt zu haben, wohin ſie durch das erſte Schreiben nicht gebracht war, und ſie kann nicht richtiger entſchieden werden, als durch die Zeit und das Zeugniß des Publikums. Jede eitle Chikane bei Seite geſetzt, ſo fragt ſich's nur, ob die vollkommenen und regulairen Arien, welche Rouſſeau die

Meisterwerke der Musik nennt, den Reiz für welchen die Oper bestimmt ist, die Quintessenz der Oper ausmachen oder nicht. Alle Componisten Europa's sind auf einer Seite, und der Ritter Gluck mit seinen Anhängern auf der andern. Wir werden eine Oper *) von einem großen italienischen Componisten hören und sehen, ob es nur daher kommt, Beifall erhalten zu können, daß man den Gang, die Methode und die Grundsätze, nach welchen Armide gearbeitet ist, befolgt, und ob der Gesang der Arien dramatisch ist oder nicht.

Indem ich schließe, wünsche ich, daß dieser Streit, der nur die Fortschritte der Kunst und die Vervollkommnung unserer Vergnügen zum Gegenstande hat, nicht mehr und mehr Sache der Partheilichkeit, ein Signal zu offner Fehde und ein Gegenstand der Aergerniß unter denen werden möge, welche die Wissenschaften verbessern und die schönen Künste lieben; daß diejenigen, die an Gluck alles bewundern, diejenigen nicht als Feinde betrachten, die eine andre Musik vorziehen; und daß diejenigen, die in ihren Ansichten über die Musik nicht gleichen Sinnes sind, sich vertragen und so verzeihen, wie es die thun, die in der Methaphysik und Chemie in Betreff der Meinungen von einander abweichen. Aber vielleicht ist das zu viel verlangt, vielleicht ist das den Menschen angeboren, ihre Eigenliebe so weit zu treiben, damit andre bei Strafe, an ihrer Manier ein Vergnügen finden sollen; vielleicht ist es eine traurige Nothwendigkeit, daß die Meinungen, die Schauspiele und die Wissenschaften die Menschen eben so trennen, wie das Interesse und der Ehrgeiz.

Journal für Politik und Literatur,
den 5. November 1777.

---

*) Diese Oper ist Roland, wir haben sie gesehen und haben Atys und Iphigenia in Tauris von diesen nämlichen großen Componisten auch gesehen; und ganz Paris hat gesehen, daß Herr von La Harpe ein eben so guter Prophet als feiner Kenner ist.

An die Herausgeber des Journals von Paris.

Wenn ſich Herr von La Harpe nochmals beklagt, daß man in ſeinen Bemerkungen durchaus nicht den geringſten Irthum und den leichteſten Fehler auffinden könnte, ſo möchte es wohl ſchwer ſein, ihn davon zu überzeugen, denn mir ſcheint, als wenn die Antwort des Anonymen von Vangirard an Gluck in dieſer Beziehung ſchlechterdings nichts zu wünſchen übrig ließe. Man kann, glaube ich, nicht ehrlicher und augenſcheinlicher darthun, daß Herr von La Harpe von der Kunſt, über welche er geſchrieben hat, keine Kenntniß hat, und daß er die Kunſt-Ausdrücke, ohne ſie zu verſtehen, anwendet.

Ich weiß nicht, wer der Anonym von Vangirard iſt; nur ſo viel weiß ich, daß er der Materie, die er behandelt, ganz gewachſen iſt, was in unſern Tagen kein geringes Verdienſt genannt werden kann; daß die Höflichkeit, die in ſeinen Abhandlungen herrſcht und die Anſichten, die er darinnen verbreitet hat, ſie mit Vergnügen und Nutzen zu leſen empfehlen; und daß er ſich immer in einem beſcheidenen, gebildeten und durchdringenden Tone ausdrückt, der denjenigen ſo gut ſteht, die über Künſte ſprechen, und was das einzige iſt, wodurch ſich ein feiner Geſchmack zu erkennen giebt.

Ich hätte ſehr gewünſcht, daß Herr von La Harpe dieſen Grundſatz auch hätte befolgen mögen, und daß er in die Antwort an Herrn Gluck keine ſo bittre Perſiflage, die der guten Sache ſchadet, verwebt haben möchte.

Ich hätte ihm ſeine Sophismen, ſeine Fehler ſo hingehen laſſen, nur das Verlangen nicht, in etwas zu unterrichten, was er niemals gelernt hat. Ich hätte ihm das Verlangen, für jede Scene, für jede Situation, für jedes Gefühl, Arien haben zu wollen, hingehen laſſen und zwar aus dem nämlichen Grunde, wie ich Herrn Jourdain, der eine traurige Muſik über einen Text, der ſie ſo erforderte, gehört hatte, hingehen ließ, ſagen zu hören: Dieſer Geſang

scheint mir ein wenig traurig zu sein, könnte man ihn nicht hier und da etwas lustiger machen?

Aber wie soll man die Verkleinerung, die Bitterkeit, den hohen Ton entschuldigen, mit welchen Herr von La Harpe einen Mann von Genie behandelt, da seine Worte Achtung einflößen sollten, weil man nur die Stimme des Publikums, was ihn so außerordentlich schätzt und liebt, zu hören braucht?

Wie kann sich Herr von La Harpe, wenn er nur darüber nachdenken will, diese Stelle in seinem Briefe vergeben, wenn er zu dem Verfasser der Iphigenia, des Orpheus, der Alceste und der Armide so spricht: Sie haben uns kleine Volksgesänge gemacht, damit sie aber angenehm, natürlich und lustig würden, mußten sie natürlicher Weise fade und gemein sein. Wie haben Sie sich nur die Mühe geben können, eine Laterna Magica Arie in Musik zu setzen, die man auf allen Straßen singt?

Ist es möglich, ihn einen Schriftsteller zu nennen, der mit einem der berühmtesten Componisten Europa's über Musik so spricht? Wenn man in den Produkten einer Kunst, die man noch nicht kultivirt hat, deren Behandlung man nicht weiß, deren Sprache man nicht kennt, Fehler zu bemerken glaubt und seine Bemerkungen dem Künstler mittheilen will, so ist es so natürlich, daß es mit einem höflichen Mißtrauen in sich selbst, daß es mit einer so außerordentlichen Vorsicht geschehen muß, und daß es blos Vorschläge, aber keine Entscheidungen sein müssen. Eine solche Zurückhaltung ist die Wirkung, ich will nicht sagen, einer seltenen Zartheit, sondern des gewöhnlichsten Gefühls der Anständigkeit; und wenn Gluck, nachdem er irgend ein Gedicht des Herrn von La Harpe gelesen hatte, nun auch zu ihm gesagt hätte: wie haben Sie sich die Mühe geben können, die Gemeinplätze Ihrer Collegen noch in Verse bringen zu können? Ich würde es sehr schlecht finden, wenn der Componist mit einem Poeten so spräche.

Welcher Leser kann wohl diese Phrase ertragen: das ist nicht wahr Herr Ritter, ich habe keinesweges gesagt, meine Gelehrsamkeit ꝛc. Ist es La Harpe, der dem Ritter Gluck Unhöflichkeit vorwirft, und sich einen Ausdruck dieser Art erlaubt; ist es La Harpe, der keinen Anstand nimmt, zu sagen: das ist wahr? wenn er seinen Brief nur noch einmal aufmerksam liest, so wird er finden, daß er darin gesagt hat: das ist ihre Gelehrsamkeit, aber ich versichere, daß sie niemals die meinige sein kann. Ich frage, ob es eine deutlichere Redensart giebt, seine Gelehrsamkeit anzukündigen; und wenn Herr von La Harpe gleich darauf hinzufügt: ich glaube im Gegentheil, daß es die Arien sind, wo die größte Macht der Musik ꝛc. Was hat er damit sagen wollen, und was hat er wirklich anders im Sinne gehabt, als seine Gelehrsamkeit anzukündigen? Wenn Herr von La Harpe seine Antwort mit der nämlichen Aufmerksamkeit noch einmal überlesen hätte, welche er der Sache, die er analysirt, gewidmet hat, so würde er ohne Zweifel auch diese Redensart verbessert haben: „Wenn Sie die Parthei zu per„sifliren ergriffen, so werden Sie auch gefühlt „haben, daß Sie in Ihrem Elemente sind. Wie „Sie sehen, bin ich für das Zarte. Man persifflirt in „dem Journal von Paris genug zur Bearbeitung des „Publikums ꝛc. Eins gilt so viel wie das andre ꝛc.

Alles das ist weder höflich noch erfreulich, und wenn man sich in seinen Kritiken als Vertheidiger des Geschmacks aufwerfen wollte, so hätte man seinen Schriften ein größeres Gewicht geben und die Späße und Wendungen als unwürdig auf diejenigen zurückführen müssen, von welchen sie ausgingen, wenn ihr Eifer nicht immer lobenswerth war.

Herr von La Harpe fragt Herrn Gluck, ob es ihm Vergnügen macht, und die Antwort Glucks wird gewiß so seyn, wie die aller Leser; übrigens giebt es auch gar nichts Spaßhaftes in der Sache, als Herrn von La Harpe mit Herrn Gluck in einem regelmäßigen Streite über Musik zu sehen.

Risum teneatis, amici?

Ich kann nicht endigen, ohne Herrn von La Harpe zu bitten, daß er doch von Zeit zu Zeit die guten Regeln durchlesen möchte, die Voltaire einem Journalisten gab:

„Wenn Sie Meinungen aufstellen, unterstützen und „vertheidigen, so vermeiden Sie beleidigende Worte, die „einen Autor, oft eine ganze Nation erzürnen, ohne jemand „aufzuklären. Keine Feindlichkeiten, keinen Spott!"

Journal von Paris,
den 3. November 1777.

Der Anonym von Vaugirard an die Herausgeber des Journals von Paris.

Herr von La Harpe hatte in seiner gelehrten Abhandlung gegen Gluck förmlich erklärt, daß er sich in keinen Krieg einlassen würde, auf welche Art man auch gegen ihn auftreten möchte. Ich hatte seine Denkungsart, die eine eigne Kraft verräth, vorhergesehen; ich sowohl als das Publikum kannte seinen Geschmack und sein Talent für den literarischen Krieg; und nachdem ich es gewagt hatte, mit ihm anzubinden, so war ich nicht zweifelhaft, ob er meinen Angriff mit Heftigkeit erwidern würde oder nicht; von meiner Seite gab es nichts als ein unbegränztes Zutrauen auf die Güte meiner Waffen, mich mit einem solchen infallibeln Gegner messen zu können.

Seit vierzehn Tagen sind nun aber schon, trotz seiner Erklärung, vier Antworten des Herrn von La Harpe auf vier in Ihrem Journale aufgenommene Kritiken gegen seine Abhandlung erschienen, und das Publikum schmeichelt sich, daß es noch nicht das letzte Wort sein wird. Ich finde es immer gut, daß man antwortet, selbst wenn man Recht hat. Die Menschen sind im Allgemeinen die Narren der Worte; man nimmt Redensarten für Gründe, und betrachtet denjenigen für überwunden, der das Schlachtfeld ver-

läße; da ich mich nun nicht für überwunden halte, so habe ich die Frechheit, mit Herrn von La Harpe noch eine Lanze zu brechen.

Ich nehme meinen ersten Schlachtplan wieder an, und wiederhole, daß man wenigstens die Mittel der Kunst kennen muß, um bestreiten zu können, welche Musik-Gattung sich am besten für das Theater eignet; aber daß Herr von La Harpe wenig im Stande ist, eine dergleichen Frage zu entscheiden, da er sich nicht einmal die Mühe gegeben hat, die technischen Ausdrücke der Musik kennen zu lernen, was ich in meinem Briefe an Gluck deutlich dargethan habe; aber ich glaube, daß es Herr von La Harpe in seiner Antwort selbst noch deutlicher bewiesen hat, als ich.

Diese Antwort scheint mir überhaupt etwas fade und ängstlich zu sein; es sollte mich betrüben, wenn die Unruhe, die darinnen herrscht, die Wirkung seiner Stimmung wäre, worinnen sich sein Geist befand, als er schrieb; ich würde mir Vorwürfe machen. Wie es aber auch sei, so werde ich doch das thun, was Herr von La Harpe zu thun erklärt, nämlich: die Frage auf einige klare und bestimmte Begriffe zurückführen, und sie mit einer Einfachheit und Kürze zu behandeln, wie es nur immer möglich ist.

1. Ich hatte gesagt, daß Herr von La Harpe den Gesang mit der Melodie verwechselte. Um mein Kunstgebäude und meine Chikanen mit einem Hauche umzublasen, lehrt mir Herr von La Harpe, daß die Kunstausdrücke zweierlei Bedeutungen hätten: einen technischen und einen, der aus der Gewohnheit entstanden wäre.

Er sagt, daß strenge genommen, die Melodie nur eine Folge der Töne hinter einander, und die Harmonie eine Folge der Akkorde hinter einander sei. Diese sogenannte strenge Definition ist nicht genau, ob sie schon aus zwei Artikeln des musikalischen Lexicons geschrieben ist; man täuscht sich oft, selbst wenn man nur abschreibt; um jedoch nicht der Chikane über die Worte angeklagt zu werden, so wollen wir auf die Definition selbst

übergehen und die imponirende Herausforderung, die mein Gegner an mich richtet, noch einmal hören:

„Und ich, ich sage dem Anonymen mit allen Compo„nisten der Welt und ohne Furcht, mich in den Augen ei„nes einzigen lächerlich zu machen: ich zweifle, daß Sie „mir eine Definition über den Gesang geben können, „die nicht auch auf die Melodie angewendet werden kann; „ich zweifle, daß Sie mir abstreiten, daß diese zwei Worte „in dem allgemeinen Gebrauche der Künstler und Kunst„Liebhaber nicht ganz synonym sind.“

Es würde verwegen von mir sein, mit allen Componisten der Welt auf einmal zu fechten; aber kann ich ihrer Auslegung nicht einige Zweifel bescheiden entgegen setzen und bitten, darüber nach Gefallen zu entscheiden?

Wenn die Melodie nach seiner eignen Definition nur eine Tonfolge ist, muß da nicht das Taktmaaß hinzugefügt werden, um den Gesang zu bilden? Eine solche einfache Phrase des Recitativs, worinnen das Taktmaaß unentschieden ist, bildet keine Melodie; aber nimmt sie nicht den Namen und Charakter des Gesanges an, sobald man ihr ein bestimmtes und bemerkbares Taktmaaß giebt?

Setzt der Gesang nicht immer eine der Stimme angemessene Melodie voraus, die gesungen werden könnte? Wenn man daher sagt, daß es in einer Stelle der Symphonie Gesang giebt, wäre es nicht deswegen, weil die Melodie mit einem angenehmen Effekte gesungen werden kann? Und kann es nicht Stellen der Instrumental-Musik geben, die, wenn sie durch Intervalle gehen, welche die Stimme nicht singen kann, auch keinen Anspruch auf den Namen Gesang machen können, aber kann man sie deswegen nicht Melodie nennen? Bezeichnet die Melodie im engen Sinne nicht eine Eigenschaft, die besonders darinnen besteht, unabhängig von allem Ausdrucke das Ohr zu schmeicheln, zu sein? Der Gesang in dem nämlichen Sinne, hat er nicht eine ausgedehntere Bedeutung? Wenn man sagt, in diesem Gesange giebt es keine Me-

lodie, iſt es mithin wahr, daß die zwei Worte einerlei Bedeutung haben?

Wenn Rouſſeau in dem Artikel Melodie ſagt, „die „Vokal-Melodie wird Geſang genannt und die Inſtru„mental-Melodie Symphonie," glaubt er mit allen Componiſten der Welt, daß die Worte Melodie und Geſang einerlei Bedeutung haben?

Hat Herr von La Harpe wohl bedacht, wenn er mit zwei faden, aus der Encyclopädie gezogenen Stellen bewaffnet, ſagt: wenn die Melodie einen regulairen Geſang bildet und der Geſang die Art und Weiſe iſt, die Melodie zu führen, ſo frage ich, ob das nicht einerlei iſt?

Herr von La Harpe, indem er dieſe Frage an mich richtete, hätte beſſer gethan, wenn er ſie an einige der zwanzig Componiſten gerichtet hätte, die ihm das Compliment gemacht haben, daß er über ihre Kunſt ſo ſchön ſpräche. Was mich betrifft, ich betrachte dieſe Redensart als eine der fremdeſten in der Welt. Könnte ich nicht eben ſo gut ſagen, daß die Art, ein Pferd zu führen, ganz das nämliche wäre, als wenn man das Pferd ſelbſt führte?

2. Hatte Herr von La Harpe geſagt, daß Gluck zwar in den Inſtrumental-Partien mächtig und fruchtbar, in der Melodie aber ſchwach und arm wäre. Ich hatte ihm nach Rouſſeau und allen Componiſten der Welt geantwortet, daß die Melodie ſowohl der Inſtrumental- als der Vokal-Muſik angehöre.

Herr von La Harpe, um mir nun zu beweiſen, daß er ſehr gut wiſſe, daß es auch in der Inſtrumental-Muſik Melodie geben könne, bringt mich auf eine andre Stelle in ſeiner Abhandlung, wo er von der Melodie der Tanz-Arien Rameau's ſpricht: und da beſchuldigt er mich geradezu des Mangels der Ehrlichkeit. Ich will ihm, ohne mich zu erzürnen, antworten, daß es dieſelbe Stelle war, die mich zu ſagen veranlaßte, daß er oft den nämlichen Ausdruck auf eine widerſprechende Art anwandte; und ſo etwas muß

einem Manne natürlich widerfahren, der eine Sprache sprechen will, die er nicht gelernt hat.

Herr von La Harpe fügt hinzu: der Anonym muß doch zugeben, daß der Vorzug der Instrumental-Partie, besonders in der Schönheit der Akkorde und in den Effekten, die aus ihren Verbindungen hervorgehen, besteht. Das ist es aber, was ich unmöglich zugeben kann. Wenn ich die Ouvertüre des Stabat und die der Iphigenia höre, so sehe ich mehr als Akkorde dieser zwei erhabnen Werke. Ich finde darinnen charakteristische und verfolgte Stellen, große Effekte, die aus der Abwechselung und dem Contraste der Formen und Bewegungen hervorgehen, regulairen, ausdrucksvollen und den verschiedenen Instrumenten angeeigneten Gesang, und alles von der Harmonie so abgesondert, als wenn der Gesang der Instrumente durch Menschenstimmen ausgeführt würde. Ein solcher Vorzug hat mit der Schönheit und der Verbindung der Akkorde nichts gemein.

Der Vorzug der Sonaten von Corelli und Händel kann vorzüglich in der Schönheit der Akkorde bestehen; allein die schönen deutschen Symphonien und die von Gossek und einigen andern Componisten haben in Betreff des Effekts einen weit größern Vorzug, obschon die erstern sehr groß und sehr selten sind.

3. Hatte ich zu sagen gewagt, daß die seufzenden Stimmen der Hoboen, die schneidenden Töne der Violinen ꝛc., die in dem Monologe Agamemnons die Stimme der Natur ausdrücken; das Geschrei der Eumeniden und das Zischen ihrer Schlangen, was der trostlose Vater zu hören glaubt, Züge einer äußerst erhabenen Melodie wären.

Herr von La Harpe bezeugt aber ein großes Mitleid über die Art sich auszudrücken, und will in diesem allen nichts als eine ausdrucksvolle Harmonie sehen. Aber noch einmal: wenn die Melodie in der Folge der

Töne beſteht, ſo bitte ich ihn, doch ſelbſt zu prüfen, ob es nicht von der Folge der Töne, aber nicht von der Folge der Akkorde herrührt, daß die Violinen und Hoboen das Geſchrei und das Ziſchen ausdrücken; mithin iſt es einem jeden, der Ohren hat, klar, daß die verſchiedenen Inſtrumente in den nachahmenden Stellen ſich alle zu einem großen Zwecke vereinigen. Herr von La Harpe kann darüber alle Componiſten der Welt fragen und ſie werden, wie ich glaube, alle ſagen, daß die Akkorde nichts nachahmen.

4. Hatte ich Herrn von La Harpe bemerklich gemacht, daß er Harmonie und Akkompagnement überhaupt Orcheſter-Muſik nennt. Er beſteht aber darauf, daß dieſe Benennung richtig ſei; aber das, was ich noch ſagen und hinzufügen will, wird eine hinlängliche Idee von den Fortſchritten geben, die er, ſeitdem er das Dictionaire von Rouſſeau las, in der Kenntniß der Muſik gemacht hat.

5. Hatte ich ihm eingewendet, daß er das Wort Akkompagnement falſch gebraucht hätte, als er von dem Monologe des Reinhold: Plus j'observe ces lieux etc. geſagt hatte: daß er beſonders durch das Akkompagnement gelungen wäre. Ich hatte ihm eingewendet, daß die durch das Orcheſter auszuführende Symphonie, die beſtimmt wäre, einen bezauberten Ort zu malen, der Haupt-Gegenſtand wäre und einen wahren Geſang bildete, ohne etwas zu akkompagniren. Das iſt wohl klar genug, jedoch um meine Idee noch klarer zu machen, will ich ohne Hülfe eines Componiſten oder Dictionairs erklären, was ich unter Akkompagnement verſtehe.

Sowohl in einer Symphonie als in einer Arie giebt es ein Motiv, einen Gegenſtand (Sujet) des Geſanges, der durch ein oder mehrere Inſtrumente ausgeführt wird, wo oft ein Inſtrument das andre überſteigt. Das Inſtrument, was die Hauptſtimme führt, heißt ſo gut wie die menſchliche Stimme, die einen Geſang ausübt, die recitir-

rende Stimme *). Man fügt diesem Instrumente oder dieser Hauptstimme mehrere Instrumente hinzu, um das Sujet zu verstärken zu verschönern und die Harmonie zu vervollkommnen; und dies sind die Instrumente, die das Akkompagnement ausmachen. Es kann mithin eine Symphonie, worinnen die Haupt-Idee oder die recitirende Stimme durch Instrumente ausgeführt wird, niemals ein Akkompagnement genannt werden, selbst nicht, wenn eine menschliche Stimme darein vermengt würde.

Eine solche ist gerade die Symphonie des Monologe des Reinhold, von welcher ich sagte, daß sie nichts akkompagnirte, weil der ganze erste Theil ausgeführt wird, eh Reinhold einen Ton singt und das Ganze doch ganz complet ist; und nachdem die Stimme Reinholds dazu kommt, so ist sie weiter nichts als ein neues Instrument, was in die Harmonie tritt, und es könnte eben so gut eine Hoboe oder ein Horn sein, deren Stimme mit den Haupt-Gedanken übereinstimmte, aber als eine recitirende Stimme (cantus firmus) ist sie nicht zu betrachten.

Ich hatte hinzugefügt, daß das Recitativ des Reinhold darinnen nur ein untergeordneter Theil sei, der vielmehr als Akkompagnement der Symphonie zu betrachten wäre, statt daß man die Symphonie als Akkompagnement nimmt. Das ist die Stelle, die Herrn von La Harpe so sehr ergötzt: eine Stimme, welche die Instrumente begleitet! Diese Gelehrsamkeit scheint ihm neu, spaßhaft und unerhört. Er ist konfus, daß er mich noch einmal auf das Dictionair verweißt, aus welchem er eine Stelle auf das Akkompagnement citirt, die unglücklicher Weise gar keinen Zusammenhang mit der Frage hat. Es wird mithin Zeit, seinem Irthume ein Ende zu machen, und zwar durch eine Stelle

---

*) Der Leser wird finden, daß der Verfasser von dem doppelten Contrapunkte spricht, und unter der recitirenden Stimme den Cantus firmus versteht. Der Uebersetzer.

Rousseau's, die etwas klarer ist als die, welche er mir entgegen setzt. Ich finde in dem Artikel: taktmäßiges Recitativ. Wenn das Akkompagnement eines taktmäßigen Recitativs einen abgemessenen Gesang führt, so ist die recitirende Stimme verpflichtet, mit ihm übereinzustimmen; und es ist alsdann nicht sowohl als ein taktmäßiges Recitativ zu betrachten, sondern mehr als ein Recitativ, welches das Akkompagnement akkompagnirt. Der nämliche Ausdruck kommt auf der nämlichen Seite noch einmal vor. Ich habe mithin diese Art, mich auszudrücken, die nach La Harpe ganz neu sein soll, nicht erfunden, sondern, wenn sie ja so neu ist, nur aus dem Grunde angewandt, weil sie wahr und für den Leser überzeugend ist.

Herr von La Harpe fährt fort, sich über diese Stelle meines Briefs lustig zu machen; und weil ich gesagt habe, daß das Orchester den Gesang der Vögel nachaymen sollte, so antwortet er mir mit den Versen des Monologs selbst:

Un son harmonieux se mêle au bruit des eaux,
Les oiseaux enchantés se taisent pour l'entendre.

Also! sagt er, wenn die Vögel verstummen, will der Anonym, daß man ihren Gesang ausdrücken soll? Diese Bemerkung ist ohne Zweifel äußerst fein und lustig; und ich könnte vielleicht antworten, daß; weil Reinhold bemerkt, daß die Vögel verstummen, die doch vorher gesungen haben mußten, und daß das Orchester ihren Gesang ausgedrückt hatte; aber einer so spaßhaften Plauderei auf einmal eine Ursache und eine Thatsache entgegen zu setzen, wäre zu frostig. Ich will die gute Laune meines Gegners lieber nicht trüben, und es dauert mich schon aufrichtig, daß er seine Antwort nicht vortheilhafter gemacht hat.

Wir wollen die Analyse meiner Bemerkungen und die Vertheidigung des Herrn von La Harpe weiter verfolgen.

6. Hatte ich ihn erwidert, daß er gar nicht gehört haben könnte, was ein rhythmischer Gesang sei, und ich habe weiter nichts nöthig, als ihm den Beweis durch seine eignen Worte zu geben. Es ist übrigens der Vorwurf, über welchen er mich, sein Dictionaire in der Hand, so lebhaft

aufzieht, und in einem hohen, imposanten Tone über meine Unwissenheit triumphirt.

Ich bitte um Verzeihung, meine Herren, daß ich mich auf einen Wortstreit, der für den größten Theil der Leser nichts anzügliches haben kann, einlassen muß; aber wenn ich die Worte erkläre, so werden sich auch die Ideen erhellen; außerdem bin ich auch noch verbunden, durch diese kleinen Details die Lächerlichkeiten von mir abzuleiten, in welche mich mein Gegner einhüllt.

Herr von La Harpe sagt in seiner Abhandlung, daß es in Armide nicht einen einzigen regulairen Gesang gäbe; alles das Verächtliche, was er in dieser kurzen Redensart aufgehäuft hat, verdient bemerkt zu werden.

Ich hatte im Vorbeigehen die Anwendung, die er von dem Worte Arie in dieser Stelle gemacht hat, einen neuen Ausdruck genannt. Herr von La Harpe antwortete aber: nicht so neu; sehen Sie das Wort Arie im musikalischen Lexicon nach, und es heißt: es ist ein Gesang, den man dem Texte eines Gesanges anpaßt, und in der Ausdehnung nennt man selbst die Arie, Gesang, (das heißt, den Text der Arie). Also! wenn man selbst den Text des Gesanges Arie nennt, wie kann man ihm noch eine Arie anpassen? Dies ist die neue Logik. Ich gab ihm den Rath, das musikalische Lexicum zu lesen, und er antwortete mir: ich werde Ihnen zeigen, daß ich die Lehre so benutzt habe, daß Sie darüber erstaunen sollen. O! ich bin mehr als zu sehr über die Früchte seiner Lektüre verwundert!

Das, was er über die nämliche Redensart noch hinzufügt, ist noch lustiger. Ich hatte ihm zwar keine Citation, sondern eine einfache und augenscheinliche Thatsache entgegengesetzt, nämlich: daß Armide fast vom Anfange bis zu Ende nichts als regulairen Gesang enthalte und daß es darinnen fast kein einziges Recitativ gebe. Ob es darinnen wirklich Gesang giebt oder nicht, darüber braucht man gewiß kein Buch nachzuschlagen, denn selbst ein Kind, wenn es Ohren hat, wird sich bei Anhörung dieser Oper

darinnen nicht irren. Aber Herr von La Harpe, der dem Anſehen nach ſeinen Augen mehr trauet, als ſeinen Ohren, ſchlägt das fatale Lexicon noch einmal nach und findet unter dem Artikel Arie, dieſe Worte: In den Opern nennt man alle regulaire Geſänge Arien, um ſie dadurch von dem Recitative zu unterſcheiden.

Als Rouſſeau dieſes ſchrieb, hatte er nur italieniſche Opern vor Augen, in welchen alles Arie und Recitativ iſt. Es iſt aber ganz einfach, daraus zu folgern, daß; wenn es in Armide nur ſehr wenig Recitative giebt und das übrige alles regulairer Geſang iſt, es in dieſer Oper gar nichts andres als Arien geben kann; wie ſie auch in der That voller regelmäßiger und ſymetriſcher Arien iſt. Aber Herr von La Harpe nennt dies: die Kunſt-Ausdrücke mißbrauchen, und verſichert, nach der Definition Rouſſeau's: daß es nur die Arien wären, die man eigentlich regulaire Geſänge nennen könne. Man muß dieſe Stelle mehrmal leſen, wenn man wiſſen will, was Herr von La Harpe eigentlich damit hat ſagen wollen. Wie ſoll man ihm alſo ernſthaft auf ſeine Art zu urtheilen, antworten? Iſt es nöthig, ihm bemerklich zu machen, daß die Anwendung des Worts, Arie, in dieſem Sinne mehrdeutig und conventionell iſt: und daß, ſtatt das Wort regulair (regelmäßig) als eine wahre und phyſiſche Sache zu betrachten, man den Namen Arie einem regelmäßigen Geſange hat geben können oder nicht; und ob man vermeiden kann, einen Geſang regelmäßig zu nennen, wenn er wirklich regelmäßig iſt? Alle Erklärungen ſollten zwar überflüſſig ſein, und Montesquieu ſagt: man muß nichts beweiſen, was ſichtbar iſt. Indeſſen da Herr von La Harpe etwas ſchwierig in ſeiner Einſicht iſt, ſo wollen wir ſeinen falſchen Schluß durch eine Vergleichung empfindlich machen. Man legt den Namen Arie auch den Duets und Terzets bei; daher könnte es auch gleichviel ſein zu ſagen: nur die Arien kann man eigentlich Duets oder Terzets nennen; oder auch: nur die Duets oder Terzets kann man eigentlich Arien nennen. In die-

ſem Argumente ſind nur die Worte gewechſelt. Jetzt bitte ich den Herrn von La Harpe, uns zu ſagen, ob er mit ſeiner Antwort immer noch zufrieden iſt; was mich betrifft, ich trachte nicht darnach, mich meines Vortheils zu rühmen.

Wie kann Herr von La Harpe außerdem noch darauf beſtehen, zu ſagen, daß es in Armide keine zu Arien eingerichteten Texte gäbe? In den zwei erſten Scenen allein giebt es ſchon fünf bis ſechs.

Armide ſagt in der zweiten Scene:

La chaine de l'hymen m'étonne;
Je crains ses plus aimables noeuds.
Ah! qu'un coeur devient malheureux
Quand la liberté l'abandonne!

Kann nun Herr von La Harpe ſagen, was dieſen vier Zeilen fehlt, um in eine Arie geſetzt zu werden, und zwar in die vollkommenſte, regelmäßigſte, in die beſte italieniſche, die man machen kann? Betrügen ihn ſeine Augen wie ſeine Ohren in allen was die Muſik betrifft?

7. Habe ich noch bemerkt, daß Herr von La Harpe den Sinn des Wortes Melopee noch nicht verſtanden hat, was bei den Griechen die Kunſt, den Geſang zu componiren war, aber nicht der componirte Geſang ſelbſt, wie mein Gegner behauptet. Ich führte ihm ſelbſt die Abſtammung des Worts, die ſehr klar iſt, an; er antwortet mir aber mit einer neu fabrizirten Etymologie, die keinen Sinn hat, und die er zwei Tage darauf in Ihrem Journal wieder zurück zu nehmen genöthigt war; aber ſelbſt dieſe Zurücknahme beweiſt, wie fremd dieſe Gegenſtände ſeinem Studium ſind. Ich hatte ihm Ariſtides Quintilian citirt, den ich geleſen habe; aber ich wollte mir nichts merken laſſen, ihn geleſen zu haben, denn zu was iſt es auch nöthig, damit zu prahlen; und er ſagte mir ganz unhöflich und in einem Tone, welchen ich den nachtheiligen Sinn gar nicht einmal beifügen will: daß ich dieſen Ariſtides Quintilian, den ich citirte, gar nicht einmal geleſen hätte. Ich führte ihm den Artikel Melopee im muſikaliſchen Lexicon an, was ich geleſen und wieder geleſen habe; und

er

er antwortete mir mit einer seltenen Kühnheit, daß, wenn ich den Artikel bis zu Ende gelesen hätte, ich darinnen gesehen haben würde, daß Rousseau das Wort Melopee in dem nämlichen Sinne nähme wie er, ob sich schon die ganze Welt leicht überzeugen kann, daß es in diesem Artikel nicht ein einziges Wort giebt, was die Angabe des Herrn von La Harpe bestätigen könnte. Er setzt mir mit der nämlichen Kühnheit die Angabe des Abts Du Bos entgegen, wenn gleich Du Bos selbst in dem dritten Bande seiner Bemerkungen über die Poesie, Pag. 60, die Stelle von Aristides Quintilian anführt: „Der Unterschied zwischen der Melopee und der Melodie besteht darinnen, daß „die Melodie der Gesang, selbst der vorgeschriebene ist, „die Melopee aber die Kunst, ihn zu componiren." Obschon dieser Schriftsteller hinzufügt: „mithin ist die „Melopee die Ursache, und die Melodie die Wirkung." Herr von La Harpe behandelt mich, wenn ich mich ähnlicher Waffen gegen ihn bedienen darf, ein wenig trotzig. Ich beklage ihn, daß er solche kahle Ausflüchte ergreifen muß, die für einen Gelehrten von so viel Geist und Talent unwürdig sind; und daß er sich in die Lage gesetzt hat, zugeben zu müssen, daß er nicht weiß was Melopee und Melodie ist.

3. Hatte Herr von La Harpe gesagt, daß es die Arien (die italienischen) wären, worinnen sich die größte Macht der Musik befände. Ich führte ihm die Griechen an, bei welchen die Musik Macht genug hatte und die doch keine Arien hatten. Er antwortete mir, wenn er wollte, so würde er zergliedern, was die Griechen unter *νομοι* verstanden hätten. Ich bin zwar überzeugt, daß er uns von den griechischen Namen eben so viel vorschwatzen könnte, als von den italienischen Arien; aber wenn ich seine Abhandlung betrachte, so glaube ich nicht, daß die Griechen in ihre Tragödien italienische Arien setzen würden. Er besteht auf seinen Glauben, daß die schönen Arien die Essenz des Melodrama's wären,

und ich gratulire ihm hierzu. Ich hatte ihm die schönsten und modernsten Musiken angeführt, was auch keine Arien sind; National-Gesänge, die eine so große Gewalt über die Menschen ausüben und folglich auch der höchsten Macht der Musik nicht beraubt sind, und doch mit den italienischen Arien gar nichts gemein haben. Was antwortet Herr von La Harpe darauf? Nichts.

Er hatte gesagt, daß er in jede Scene der Oper eine oder zwei schöne Arien wünschte. Ich hatte ihm geantwortet, daß dies viel Arien wären. Er war nahe daran, mich der Unwahrheit zu beschuldigen, weil er versprochen hatte, an die Stelle einer Arie, ein Duet, ein Terzett ꝛc. zu setzen, und er fügt schnell hinzu, daß Duets, Terzetts, Quartetts ꝛc. in der That auch als Arien zu betrachten wären. Ich werde ihm daher noch einmal mit der nämlichen Untreue antworten: daß dies viel Arien wären.

9. Um zu zeigen, wie schwer es ist, die Sprache einer Kunst richtig zu sprechen, die man nicht studirt hat, hatte ich gesagt, daß Herr von La Harpe in seiner Erwähnung der Bilder-Gallerie nur ein der Malerei angehöriges technisches Wort: Wiederschein (Reflet) gebraucht, aber auch auf eine Art angebracht hätte, die nicht zu begreifen gewesen wäre. Ich hatte mich auf das Ansehen eines Mannes gestützt, der nicht allein ein großer Maler, sondern auch ein Mann von viel Verstand ist, der die Redensart von Herrn von La Harpe auch nicht für Ernst hielt. Mein Gegner, der Wunder glaubte wenn er weiß was das Wort bedeutet, erklärte, daß es ein solcher Künstler sein müsse, wie ich als Musikus. Das war für den Maler höchst unhöflich und ich nehme mir die Freiheit, Herrn von La Harpe zu sagen, daß es ganz unschicklich ist, noch einen andern zu beleidigen. Ich meiner Seits, wenn ich ein eben so großer Musiker wäre, als der erwähnte Künstler ein Maler ist, würde dem Herrn von La Harpe zu Trotz gewiß einer der größten Musiker sein. Es ist unrecht, den Namen die-

ſes berühmten Künſtlers in einen muſikaliſchen Streit zu miſchen; doch Herr von La Harpe macht ſich daraus nichts.

10. Hatte ich Herrn von La Harpe in der Eigenſchaft eines Journaliſten verbunden geglaubt, das Talent Glucks und den Werth ſeiner Werke zu analyſiren. Ich hatte ihm geſagt, daß er ſeine Meinung über eine muſikaliſche Streitfrage, die er nicht verſtände, nicht ſo zu ſagen verpflichtet wäre, als über eine Entdeckung der Mathematik. Er findet dieſe Zuſammenſtellung lächerlich, unbegreiflich, und nennt es eine Vergleichung der Mathematik mit der Muſik. Was iſt da zu thun? Ich bleibe dabei, daß man eben ſo wenig über die Wiſſenſchaft der Mathematik urtheilen ſoll, als über die Kunſt der Muſik, wenn man weder das eine noch das andre verſteht.

Er findet es ſehr ſpaßhaft, mich ſagen zu laſſen, daß man von der Einrichtung eines lyriſchen Drama nicht ſprechen könne, wenn man nicht die Regeln des Contrapunkts verſtände, ob ich ſchon ausdrücklich das Gegentheil geſagt habe, daß ich die Gegenſtände der Muſik wohl unterſchiede, über welche Gelehrte und ſelbſt Ungelehrte ein gutes Urtheil fällen könnten. Er fügt hinzu, daß dieſer paradoxe Ausſpruch alle diejenigen zu lachen machen würde, die eine Oper beurtheilen wollten und noch nicht einmal einen Baß ſetzen könnten. Er würde Recht haben, wenn er über eine dergleichen Sottiſe lachte, denn ſie iſt wirklich lächerlich. Ich habe wohl ſagen hören, daß es in meinem Briefe Stellen gäbe, worüber die Opergänger lachen müßten, aber man hat mir nicht geſagt, daß es auf meine Unkoſten geſchähe.

11. Hatte ich in meinem Briefe an Gluck einige allgemeine Ideen über die Uebereinſtimmung zwiſchen der Muſik, der Poeſie und der Malerei hingeworfen. Herr von La Harpe antwortet wie gewöhnlich. Er wiederholt keine Stelle meiner Reden getreu; er ſtellt keine meiner Meinungen, weder ganz noch einzeln ſo auf, wie ich ſie geſchrieben habe; er entartet und verſtellt alles. Ich will wünſchen, daß er die Früchte dieſes ſchönen Talents ge-

nießen mag, und daß die aufgeklärten und unpartheiischen Menschen unsre Richter sein mögen. Was meine Eigenliebe betrifft, die will ich nicht vertheidigen, sondern nur die Gesetze einer Kunst, die ich liebe, und die Ehre eines Mannes, den ich bewundere.

12. Könnte ich Herrn von La Harpe fragen, warum er nicht noch mehr Mißgriffe von Worten, die ich ihm aufgemutzt hatte, berichtigt hat, die; wenn es nicht noch mehrere giebt, hinreichend sein würden, zu beweisen, wie ich schon vorher gesagt habe, daß er von Musik spricht, ohne genaue Begriffe davon zu haben. Wenn man das Herz hat, sich durch Phrasen aufrecht zu erhalten, und es in Armide keinen regulairen Gesang giebt, so darf man auch niemals verlegen sein zu antworten, selbst nicht auf mathematische Beweise; denn in der Musik ist die Wirkung entscheidender als der Beweis.

13. Muß ich wider meinen Willen auf den schweren Vorwurf kommen, den ich Herrn von La Harpe gemacht hatte und zwar, ich kann es nicht leugnen, mit einem Gefühle der Bitterkeit. Ich habe ihn beschuldigt: daß er einen Künstler zu betrüben trachtet, der ihm nach seinem eignen Geständnisse nur Vergnügen gemacht hat; ich habe ihn beschuldigt, daß er einen Künstler, den er selbst ein Genie nennt, ohne Ursache und ohne Schicklichkeit durch hämische und verächtliche Ausdrücke in seinen Kritiken beleidigt; ich habe ihm vorgeworfen, daß er den Beifall der Armide mit einer empörenden Parteilichkeit entstellt hat und zwar aus keinem andern denkbaren Grunde, als den Feinden Glucks zu schmeicheln. Ich habe mein aufrichtiges Mitleiden bezeugt, an einem Schriftsteller zu vermissen, was er einem Genie und der Wahrheit schuldig ist. Ich habe die That dieser traurigen Angaben leider bestätigt gefunden, und ich wollte wünschen, daß Herr von La Harpe diese Thatsachen hätte erklären und meine Ursachen auf eine Art widerlegen können, mein Geständniß zurücknehmen zu müssen. Ich würde es mit mehr Vergnügen öffentlich

bekannt gemacht haben, als ich jemals Fehler aufgestochen habe. Das ist es aber, was ihm unmöglich ist.

Aber statt diesen Vorwurf auf sich anzuwenden, der ihm in der That empfindlich sein mußte, hat er sein ganzes Gewicht auf andre zurückgeworfen; wahrscheinlich, weil man ihn auf viel andre anwenden kann; aber Herr von La Harpe ist in seiner Gegen-Beschuldigung nicht glücklich gewesen. Ich hatte gefragt, in was das traurige Vergnügen der Kritik bestände, die sich nur beschäftigt, den Künstler in seinen Arbeiten irre zu machen und über seinen Beifall zu betrüben? Er verlangt darauf, daß ich diese Frage nicht an ihn richten solle, (und doch ist er's, der einen Mann von Genie kränkt), sondern an diejenigen, welche behauptet hätten, daß der Theil der Kunst, der dem Ritter Gluck noch fehlte, ein Fehler der Kunst wäre; daß die Schönheiten, die er sich versagen müsse, keine dramatischen Schönheiten wären; und daß die Werke der großen italienischen Meister nur für die Concerte gut wären; daß diejenigen, die Gesang verlangen ꝛc. Es ist mir nicht möglich, den Sinn dieser Ideen zu fassen; ich bitte daher den Herrn von La Harpe, meiner Einsicht zu Hülfe zu kommen und mir zu sagen, wie ich diese Frage an Metastasio richten kann; denn er weiß, daß dies der berühmte lyrische Dichter ist, der geschrieben hat, daß die italienische Musik nur für die Concerte gut wäre. Diese Art sich zu vertheidigen, giebt Gelegenheit, sich von dem so nöthigen Verstande meines Gegners zu überzeugen.

14. Ist Herr von La Harpe ganz in seinem Elemente, wenn er sich auf das Musik-Lexicon stützen kann; ich kann mir seine Verwunderung und seine Freude denken, als er das erste Mal dieses vortreffliche Werk aufschlug und darinnen die Begeisterung über die Schönheiten des Gesanges und der Arien erklärt, entwickelt, mit Eleganz und Bestimmtheit vorgetragen und auf die Kenntniß der Kunst gestützt fand. Es ist ganz zum Erstaunen, durch Instinkt etwas getroffen zu haben, was ein großer Schrift-

steller schon vor zehn Jahren geschrieben hat; was seitdem schon viel Schriftsteller in Schriften, die er gelesen hat, wiederholt haben; und was er, seit über die Musik von Gluck gestritten wird, in dem Verfolge des Streits schon hundertmal gehört hat.

Als ich nicht allein das Lexicon von Rousseau, sondern auch seinen Brief über die französische Musik, der ohngefähr vor zwanzig Jahren erschien, worinnen sich schon die nämlichen Grundsätze über die Einheit des Sujets (Thema) und der Melodie fanden, gelesen hatte, so ist es schon lange her, daß ich gesagt habe: daß man uns wiederholen könne, was dieser berühmte Mann geschrieben hat; und daß ich gesagt habe, daß man mich verleiten wollte, wider die neuere Theorie über die Nothwendigkeit und Schönheit der symetrischen und periodischen Arien zu schreiben; daß Rousseau so etwas beantworten müßte; und daß es selbst bei den besten Gründen der Welt kein angenehmes Unternehmen wäre.

Wenn es nun nicht zu leugnen ist, daß Herr von La Harpe das, was er über den Gesang und die Arien gesagt, in den Musik-Lexicon vortrefflich und ausführlich erläutert gefunden hat, so sehe ich keine Nothwendigkeit vor mir, ihn zu widerlegen. Rousseau, der sehr gut weiß, was er gedacht und geschrieben, hat auch die Gründe von dem, was er dachte und schrieb, selbst auf eine sowohl klare als entscheidende Weise für Gelehrte und Ungelehrte angegeben.

Rousseau hat über die Musik als ein Mann von Geschmack, Philosophie, und Kunst geschrieben, aber er hatte bei seinem Schreiben eine kleine Laune gegen die französische Musik und gegen Rameau. Er übertrieb die Vollkommenheit der italienischen Musik, um die unsrige in ein schlechteres Licht zu setzen; und die Wirkungen der Melodie, um Rameau, der sie in die Harmonie setzte, zu bekriegen. Sonst ging es ihm, wie allen andern Menschen von Geist, welche die Grundsätze zu allgemein gültig und die Theorien zu sehr begründen wollen, ohne gehörige Thatsachen aufbringen zu können; er gründete seine Ideen auf

Modelle der Schönheit, die er kannte; und da die Italiener die einzigen waren, die damals eine theatralische Musik hatten, so glaubte er, in ihren Compositionen die wahren Grundsätze der theatralischen Musik anzutreffen.

Man weiß, wie sehr geneigt dieser große Schriftsteller war, seine Meinung zurückzunehmen, wenn man ihn auf etwas Fremdartiges aufmerksam machte, bis jetzt hat er aber nichts als seine Grundsätze über die dramatische Musik zurückgenommen. Dem Anscheine nach, weil seine Gesinnungen ein größeres Recht über ihn ausübten als seine Urtheile. Denn, nach Anhörung der Iphigenia überzeugte er sich vollkommen, daß Gluck seine Theorie über den Haufen geworfen und seine Ideen verändert hatte; und daß Gluck Sachen ausführte, die er nicht für möglich hielt. Er fand sich durch diese Ueberlegenheit des Geistes nicht beleidigt und veranlaßt, das Vergnügen der Meinung, und die Rührungen der Seele den Vergleichungen zwischen Gluck und sich aufzuopfern. Die ganze Welt weiß, daß er fast nicht eine einzige Vorstellung der Iphigenia versäumt und nicht aufgehört hat, auch die Partituren der andern Opern Glucks zu studiren; er schrieb bekanntlich über eine einzige Stelle im Orpheus einen sehr überzeugenden Brief, und fing auch an, die Oper Alceste zu analysiren. Wenn Herr von La Harpe die Grundsätze Rousseau's besser versteht, wie er selbst, und bessere Gründe sie zu vertheidigen, und bessere Ohren hat, die Musik von Gluck zu beurtheilen, wie er, so wird er Rousseau keine große Gnade erzeugen, wenn er auf seine Theorie baut, denn es ist gegen die Grundsätze dieses großen Mannes, sich als die Quelle seiner Instinkte betrachtet sehen zu müssen.

Ich von meiner Seite will ihm auch ein Beispiel einer ähnlichen Frechheit anführen. Er hat drucken lassen: daß einer der größten Componisten unsers Zeitalters bereit wäre, ihm zu attestiren, daß in dem allen, was er über die Musik geschrieben hätte, nicht eine unrichtige Idee, nicht ein falscher Ausdruck wäre.

Wenn dies wahr ist, so müssen nach diesem Zeugnisse

natürlich alle die Gedanken dieses Briefs falsch, und alle meine Definitionen unrichtig sein. Wohl! ich zweifle aber, daß sich dieser große Componist dazu anheischig machen wird, die Deklaration, die er schon aus einigen Gründen abändert, zu unterschreiben. Ich aber, so unwissend ich auch bin, mache mich verbindlich, alles das zu behaupten, was ich gegen ihn geschrieben habe; indessen werde ich es mit Bescheidenheit thun, wie es einem Schüler zukommt; und mit aller Hochachtung, die man einem großen Herrn schuldig ist, jedoch mit der Versicherung eines Mannes, der nur von etwas spricht, was er gelernt hat; der schon lange durch die Lektüre der besten Werke, die in verschiedenen Sprachen über die Musik geschrieben sind, und durch den Umgang mit aufgeklärten Componisten und Kunstfreunden, instruirt ist. Wenn ich, wie es wahrscheinlich ist, in einem so ungleichen Kampfe unterliege, so wird mir es das Publikum wenigstens Dank wissen, ihm klare und nützliche Bemerkungen eines großen Componisten über die Haupt-Regeln und die Sprache einer Kunst, die alle Tage interessanter werden, verschafft zu haben.

Ich wollte mich anfänglich über gewisse Ausdrücke des Herrn von La Harpe beklagen, die er über mich angewendet hat und die nicht die höflichsten sind; ich dachte aber in der Folge: es sind polemische Freiheiten; und wenn ich schon dergleichen nicht in Gebrauch habe, so will ich sie meinen Gegnern doch nicht verwehren, wenn sie ihnen einmal bequem sind. Ich bin übrigens überzeugt, daß mich Herr von La Harpe mit mehr Güte behandelt haben würde, wenn er mir bessere Gründe entgegen zu setzen gehabt hätte.

Schließlich bitte ich Sie, meine Herren, nochmals um Verzeihung, die Geduld Ihrer Leser auf eine so harte Probe gestellt zu haben. Die Musik nimmt seit einiger Zeit ohnehin eben so viel Platz in Ihren Blättern ein, als die Abhandlungen über den Knochenbau und über den mehr oder weniger gefährlichen Gebrauch der Geschirre zur Zubereitung der Speisen. Das alles ist für Leute von Welt freilich verdrießlich. Die großen Gegenstände, die sie be-

schäftigen; die interessanten Gespräche, die in Ihren Zirkeln abwechseln; das Vergnügen, was ihre Laune belebt, erlaubt Ihnen wenig, sich lange Zeit bei der Untersuchung der Mittel, die schönen Künste zu vervollkommnen, aufzuhalten, und noch weniger, Theil an der Menschheit zu nehmen. Diese Abhandlungen sind mithin nur gut, die Besoffenen in den Kaffehäusern zu amüsiren.

Ich verspreche daher, niemals wieder so lange über die Musik zu schreiben, wenn ich ja noch einmal wieder komme; und welche Partie Herr von La Harpe in Betreff meiner auch ergreifen mag, so erkläre ich ihm; wie er in den nämlichen Ausdrücken dem Ritter Gluck erklärt hat: daß ich ihm wahrscheinlich nicht antworten werde.

Journal von Paris,
den 3. November 1777.

An Herrn von La Harpe.

Wenn ich viel Aerzte hätte, so würde ich nicht wissen, welchen ich über die Mittel, mir zu helfen, um Rath fragen sollte; so habe ich auch seit einiger Zeit alle Journale gelesen und endlich nicht gewußt, was ich von den Brochüren und den Verfassern denken soll. Ich habe mich daher entschlossen, nur einen Arzt und einen Journalisten zu haben. Die Philosophen behaupten zwar, daß es besser wäre, mit dem einen und dem andern zu wechseln; ich bin kein Philosoph; ich habe Zeit und Geld; ich bekümmere mich um nichts und bin zufrieden, wenn ich über alles nur etwas sprechen kann. Sie sollen daher mein Journalist sein; ich werde nur Bücher kaufen, die Sie loben und werde dabei nicht schlecht fahren. Ich werde mithin keine Gelegenheit haben, viel zu lesen, doch oftmals mehr als zu viel.

Was mir bisher in Ihren Blättern viel Spaß gemacht hat, ist das, was Sie über die Musik geschrieben haben. Ich gehe seit dreißig Jahren in die Oper, nicht um zu

hören, wie Sie wohl denken können, sondern nur, um ein hübsches Pas de deux zu sehen; die Stimme eines Debütanten! und die Füße einer hübschen Tänzerin zu beurtheilen, auch um Neuigkeiten zu hören. Sonst herrschte auf den Kaffehäusern der bequemste Ton von der Welt, sich unterhalten zu können; aber seit fünf Jahren, als der Barbar, der Ritter gekommen ist, und uns seine behexte Musik gebracht hat, hört man da nichts als singen und leiern und doch soll kein Gesang darinnen sein. So oft seine traurigen Opern gegeben werden, kann man kaum jemand mehr in den Corridors sprechen; man putzt die Lorgnetten und bestürmt das Parterre; man hört mit einer stupiden Aufmerksamkeit alle den Lerm zum hundertsten Male wie das erste Mal. Die Ballets sind um die Hälfte abgekürzt, und doch scheinen sie lang und langweilig zu sein, diese schönen Ballets! die sonst das Haupt Vergnügen des Publikums und die Ehre des französischen Theaters ausmachten. Wenn das so fortdauert, so breche ich mein Abonnement ab und gehe nicht weiter in die Oper als des Donnerstags.

Wie sehr weiß ich es Ihnen Dank, uns unterrichtet zu haben, was man von dem deutschen Brouillon, der die ganze Musik verwirrt, zu denken hat. Ach, was haben Sie uns nicht für allerliebste Sachen über die Melodie, die das nämliche ist, was der Gesang ist; über den Gesang, der das nämliche ist, was die Melodie ist; über die Symetrie, die in dem Ausdrucke liegt; über die Duets, Terzetts, die nichts anders als Arien sind; und über den taktmäßigen Gesang, der nicht mit den Arien verwechselt werden darf, weil man auch dem taktmäßigen Gesange den Namen Arie giebt ꝛc. gesagt!

Ich höre von diesem allen zwar nichts, aber ich bin mit Ihnen über alles einverstanden. Ich habe deswegen kein Wort von dem Anonymen von Vaugirard, der Ihnen nur zur Qual sein muß, gelesen. Dieser Mensch ist sehr pünktlich, er hudelt Sie nur mit Worten; aber wie würde man erst auf die Worte Acht haben müssen, wenn er von

Sachen spräche. Es ist ein Schwachkopf. Ueberdies sind seine Briefe zum sterben lang und ich glaube ihm herzlich gern lieber, als daß ich sie lese.

Und was haben Sie dem Publikum nicht für eine Freude gemacht, ihm bewiesen zu haben, daß die Dummen auch Richter der Künste sein können, und daß alles das Schöne, was über die Musik gesagt worden, nur immer von solchen geschehen ist, die nicht eine Note kennen; und daß Sie aus Instinkt errathen haben, was in den Dictionairs steht. Sie können gar nicht glauben, wie viel Sie sich durch diese Gelehrsamkeit Freunde gemacht haben. Ich bin sicher, daß dies wahr sein muß, und bin überzeugt, daß ich auch aus Instinkt Wahrheiten errathen würde, worüber sich die ganze Welt wundern sollte, wenn ich nur wie Sie verstände, die niedlichen Worte auf eine gewisse Manier und mit gewissen Wendungen zu ordnen... Aber ich habe andre Dinge zu machen, als Phrasen; überdies weiß ich in der That nicht, was ich Besseres über diese Geschichte sagen könnte, als Sie.

Es bleibt mir noch ein kleiner Zweifel, aus welchem ich mich zu ziehen bitte. Es begegnet mir oft, daß ich mich mit Leuten unterhalte, die etwas eigensinnig sind und behaupten, viel Bücher gelesen zu haben, ob sie gleich davon wenig kauften; diese Leute haben, wie Sie sehen, ihre Gründe, um behaupten zu können, daß man sie, um nur etwas zu wissen, gelesen habe. Sie sagen, daß sich alles, was die Gegner Glucks über den ganzen Musik-Streit geschrieben haben, auf zwei Haupt-Grundsätze und zwei Thatsachen gründe; ich will sie mit ihren eigenen Worten anführen. Die erste Regel ist: daß man die Melodie, so viel nur immer möglich ist, mit dem Ausdrucke übereinstimmend machen muß; dies ist eine Behauptung des Pedro Grullo; die zweite ist: daß man die schönste Melodie mit dem stärksten Ausdrucke verbinden müsse; dies ist aber eben eine Hypothese, wobei man weder eine Probe noch das Gefühl in Anwen-

dung bringen kann, für jeden der da weiß, wie sich die Melodie und der Ausdruck in der Musik bildet.

Was die zweite Thatsache betrifft, so ist die erste diese: ob die Italiener den wahren Ausdruck mit dem schönen Gesange vereinigt haben; eine Frage, die durch die Italiener selbst widerlegt worden ist.

Die zweite ist: ob Gluck den Ausdruck übertrieben und keinen Gesang gemacht habe; eine Frage, die von hundert tausend Italienern, Deutschen und Franzosen bestritten worden ist.

Diese nämlichen Kritiker behaupten, daß Sie nichts als diese so oft wiederholten Gedanken auf Ihre eigne Weise zu verdrehen wüßten, und daß Sie darüber noch nicht eine Phrase gemacht hätten, die nicht ein eleganter und gelehrter Auszug eines oder zweier andern Brochüren, die Sie genau kennten, wäre.

Da ich mich nun weder darum bekümmere, die Raisonnements dieser Herren anzuhören, noch die Brochüren, wovon sie sprechen, zu lesen, so habe ich mich nicht weiter mit ihnen streiten wollen; da Sie indessen in Ihrem Briefe an Gluck versichert haben, daß in allem, was Sie geschrieben, nicht ein Gedanke, nicht ein Grundsatz und eine Phrase wäre, die nicht Ihnen angehörte, so habe ich mich zu einer Wette erboten, daß Sie niemand copirt hätten; aber diese Herren raisonniren so frech; wenn sie gleich nicht zehn Thaler in der Tasche haben; deshalb wollte ich Sie erst, ehe ich eine Wette eingehe, um Rath fragen, denn dies scheint mir vernünftiger zu sein.

Wenn daher einer Ihrer besten und eifrigsten Verehrer ein Recht auf Ihre Güte hat, so wollte ich bitten, mir aufs genaueste anzugeben, was Ihre neue Idee ist, die Sie in dieser ganzen Sache verfochten, oder der neue Beweis, den Sie einer alten Idee gegeben, oder nur die neue Anwendung, die Sie auf eine bekannte Sache gemacht haben, damit ich nur weiß, an was ich mich zu halten habe; und ob ich bei einem unverhofften Ueberfalle mich unter Ihrer Autorität der Wort- und Sylbenstecherei bedienen kann.

Fahren Sie fort, die Sache des Instinkts gegen die stolzen Kenner zu vertheidigen, die Sie gern überreden möchten, daß das Studium der Künste nöthig sei, um den Geschmack zu verfeinern; erinnern Sie sich, daß es nicht die Gelehrten sind, welche die größten Wahrheiten in der Welt aufgestellt haben; und handeln Sie groß, wenn es sein muß, der Märtyrer der guten Sache zu werden, von welcher Sie schon so großmüthig den Apostel gespielt haben.

Semblable a ces premiers fideles
Qui combattoient jusqu'au trepas
Vous des vérités immortelles
Qu'eux memes ne comprenoient pas.

J. B. Rousseau.

Ich habe die Ehre zu sein ꝛc.

Theobald von G.

P. S. A propos! Sie haben sich in Ihrer letzten Antwort an den Anonymen des Worts Contrapunkt bedient. Da ich nun das Musik-Lexicon, was Sie haben, nicht besitze, so wollte ich Sie bitten, mir zu sagen, was man unter diesem Worte eigentlich versteht.

Journal von Paris,
den 17. November 1777.

Schreiben einer Dame an Herrn von La Harpe.

Ich bin weder aus Vaugirard noch aus Deutschland, aber wenn es nöthig ist, Ihnen zu sagen, wer ich bin, so werden Sie sich wohl zufrieden geben, wenn Sie hören, daß ich eine Frau bin und mich beeile, es Ihnen zu erklären, damit Sie das Herz nicht verlieren und sich verbindlich machen, ohne Anmaßung und Bitterkeit mit mir zu disputiren. Es ist weder Ihr Ansehen dabei in Gefahr, noch darf sich mein Geschlecht darüber beunruhigen. Wenn Sie mein Anerbieten nicht annehmen, so verlieren Sie viel;

die Streitfrage aber gar nichts. Ich gehe ohne Umstände auf die Sache ein, und fange gleich damit an, Sie um einige nothwendige Geständnisse zu bitten.

Gestehen Sie nur, daß Sie keinesweges verpflichtet waren, sich in den Streit über Gluck und die Italiener einzulassen. Ihre ersten Aeußerungen über diesen Mann von Genie waren voller Bewunderung und Enthusiasmus. Sie hatten sowohl Ihre Schuldigkeit als die des Publikums gegen einen Mann gethan, der unsre Vergnügungen zu vermehren kam, und Europa eine neue Kunst, ein Beispiel gab, wie die Musik vollkommen mit der Poesie des lyrischen Drama's übereinstimmend ausgedrückt werden kann. Als darauf Herr Marmontel erschien und uns sagte, daß wir nicht eher entscheiden sollten, als bis wir Vergnügen daran fänden; und man ihm geantwortet hatte, daß es nichts mehr zu warten gäbe, weil der große Mann, der die Revolution bewirken sollte, schon gekommen wäre, und daß selbst die italienischen Meister künftighin genöthigt sein würden, ihre ganze Kraft aufzubieten, dieses Talent auf das Drama überzutragen und sich nur auf einige Arietten zu beschränken; als, mit einem Worte, ein jeder nun alles gesagt, was er für und wider Gluck zu sagen hatte; zu was bedarf es noch der Entscheidung eines Journalisten, der von der Musik nicht ein Wort versteht? und wem will er etwas lernen? Wird es Herrn M. *) angenehm sein, seinem Versuche Ihre Gelehrsamkeit beizufügen? Werden die Vertheidiger Glucks glauben, daß Sie seine Grundsätze über den Haufen werfen und seine Entdeckungen vernichten werden? Kann das Publikum glauben, daß Sie im Ernste die Wage zwischen den italienischen Componisten und demjenigen, der ihren Beifall in ihrem eigenen Lande getheilt hat, halten können? Nein, mein Herr! Das Publikum sagt und fährt fort zu sagen: daß Sie, eben nur gut, wie andre da wären, zu beobachten und den Grad des Ver-

*) Marmontel.

gnügens, den die Gluckſchen und die italieniſchen Opern gewähren, anzuzeigen. Das iſt das erſte nothwendige Geſtändniß.

Geſtehen Sie ferner, daß die Frage über den Vorzug, der dem Ritter Gluck oder den Italienern zukommt, noch zu zweifelhaft iſt, als daß Ihre Autorität einiges Gewicht haben könnte. Verzeihen Sie daher nachſtehende Frage, die ich Ihnen vorzulegen verbunden bin. Mit vielem Verſtande, einem ſchönen Style und einer Manier, lebhaft und heftig zu ſtreiten, begabt, können Sie ein guter Journaliſt ſein; aber können Sie ſich für einen competenten Richter in der größten Streitfrage einer Kunſt zwiſchen den erſten Künſtlern Italiens und einem Erfinder, voll von Genie, halten, der ſie zwingen will, ihre Werke beſſer zu bearbeiten? Was haben Sie denn in Ihren zwei oder drei Abhandlungen über das muſikaliſche Drama geleiſtet, wenn Sie dieſe Frage zu beantworten nicht mächtig ſind? Und was haben Sie als Journaliſt für ein andres Recht, als nicht zu unterſuchen, wie etwas geſchrieben iſt, ſondern nur zu hören, was geſagt wird, welche Eindrücke es in dem Theater macht, und Ihre Nachrichten dem Publikum, was zweifelhaft iſt, ſich zu entſcheiden ſcheint, oder entſcheidet, mitzutheilen?

Sehen Sie, das iſt die Arbeit, die man von Ihnen für die Geſchichte der Künſte und des menſchlichen Geiſtes verlangt. Aber von einer Sache Rechnung ablegen oder eine ſo intereſſante Streitfrage entſcheiden, iſt wahrlich nicht einerlei. Sie haben mithin Ihr Recht überſchritten; und da Sie nicht verbunden waren, mitzuſprechen, haben Sie Dinge geſagt, die Sie niemals hätten ſagen ſollen. Auch darüber ſind wir nun einverſtanden.

Ein drittes Geſtändniß, was Ihnen nicht viel koſten wird, iſt: daß Sie ſeit der Zeit, als man Ihnen einen Extrakt des Verſuchs über die Muſik geſandt hat, erſchrecklich gelehrt über die Muſik geſprochen haben. Seit dieſer Zeit haben Sie geleſen (und wie bekannt iſt, lernt man durchs Leſen alles), und was haben Sie geleſen? den

Versuch von Marmontel; noch mehr: den Versuch über die Vereinigung der Musik mit der Poesie; noch mehr: den Artikel Gesang, in dem Anhange der Encyclopädie; noch mehr: das Dictionaire von J. J. Rousseau, das, wie man weiß, lange nach dem Streite über Gluck erschienen ist; und in welchem die Folgen dieser Art von Zänkerei für Leute von Verstand deutlich genug ausgedrückt sind. Dies ist ein großer Vortheil und ich gestehe, daß wir beide das Recht haben, uns über diejenigen aufzuhalten, die die Griechen citiren und uns durch ihren Aristides Quintilian, Rauch in die Nasen blasen. Aber gestehen Sie auch zu, daß Sie bei allen Ihrem lesen doch wenig vorwärts gekommen sind; daß die Autoren Sie auf den Punkte gelassen haben, wo Sie vor dem Lesen waren; daß Sie in ihrer Wissenschaft nichts gefunden haben, als was Ihnen nicht auch Ihr Instinkt sagt, daß Sie waren, was Sie sind, und jetzt nicht mehr sind, als was Sie waren.

Da dies nun so ist, so gestehen Sie nur, daß Sie in Betreff der Musik auf der nämlichen Stufe stehen, auf welcher in der Poesie ein Mann stehen würde, der drei oder vier Gedichte; nicht etwa die des Herrn M**, sondern solche, wie z. B. das von Marmontel ꝛc. gelesen hätte. Gestehen Sie, daß ein Mann, der so etwas gelesen hätte, als ein großer Beurtheiler erscheinen müßte und wohl aufgenommen werden würde, wenn er Ihr: Barmeciden in dem nächsten Monat Januar oder Februar kritisirte. Ich möchte Sie wohl sehen, wie Sie einen solchen Gelehrten schütteln würden. Ich vermuthe aber, er würde Ihnen sagen: Mein Herr, ich will imponirende Bewegründe, herrliche und prächtige Verse, schöne Monologe, worinnen sich nur allein eine Aktrice zeigen kann; Träume, lange Erzählungen, mit einem Worte, die verschönerten Poesien, durch welche die Einbildungskraft der Zuschauer unterhalten wird und die Leere der Scene deckt. Sie würden ihm sagen: Herr von drei Gedichten, ich liebe die Beredsamkeit und die Handlung, mit diesen zwei Sachen setze ich mich über alle Ihre Verschönerungen hinweg und brauche keine Leere

in der Scene zu verbergen. Ich halte mich keinesweges auf, um zu glänzen, sondern laufe sogleich nach der Exposition meines Stücks in einem Athem bis zur Entwickelung der Intrigue. Ich müßte mich sehr irren, wenn Sie ihm das nicht sagten. Mithin irre ich mich auch nicht, daß Ihnen Gluck nicht eben so antworten sollte, wenn Sie Arien von ihm verlangen. Ueberzeugen Sie sich, daß Sie dem Manne von drei Gedichten aufs Haar gleichen. Ich bin aber mit den Geständnissen, die ich verlange, noch nicht zu Ende. Es giebt noch zwei oder drei interessantere. Ich hoffe sie auch zu erhalten, und das kann Morgen oder Uebermorgen geschehen. Wenn Ihre Bekenntnisse abgelegt sind, dann wollen wir mit Treuherzigkeit und Klugheit raisonniren, und Sie können einen Aufsatz, elegant und angenehm, so wie er Ihrer würdig ist, an mich richten.

Ich bin in Erwartung mit wahrer Hochachtung ꝛc.

Zweites Schreiben einer Dame an Herrn von La Harpe.

Nur schnell Muth und Aufrichtigkeit mein Herr! Ich habe noch andre Geständnisse von Ihnen zu erhalten. Sie müssen sich über die heimlichen Beweggründe, die indessen nicht unbekannt sind, erklären. Ich verlange nur Aufrichtigkeit und Klugheit. Ich beschwöre Sie, nur keine Galanterie, noch weniger Heftigkeit. Antworten Sie rein auf meine Fragen. Ich werde Ihnen vier oder fünf gewiß noch interessantere vorlegen.

Gestehen Sie nur, daß ohne den Anonym von Wangirard und seine Briefe vom letzten Winter, welche die edle Schwäche Ihres Herzens ein wenig lebhaft kitzelten, Sie noch ganz der ruhige Bewunderer Glucks wären; Sie schätzten seine Arien, waren leidenschaftlich für die großen Effekte seines Orchesters, erhoben ein unbezweifeltes Geschrei über ein Genie, was Europa ein lyrisches Theater und eine

wahre Kunst der Musik zu geben, erschien. Einige, in einigen Gesellschaften gehörte Worte über gewisse Fehler dieses Componisten, ob wahr oder falsch, veranlaßten Sie zu einigen guten oder bösen Bemerkungen. Wenn der Anonym, weniger empfindlich und weniger ernsthaft, sie nicht angefochten hätte, wenn der unterstützte Beifall seiner Plauderei Ihre Censor-Würde nicht beunruhigt hätte, wenn Sie Ihr tiefes Urtheil nicht ein wenig compromittirt geglaubt, wenn Sie nicht das Skandal erfahren hätten, wie das Publikum Ihren werthesten Namen verlachte, wenn der Oncle des Anonymen ihn mehr zurückgehalten hätte, gestehen Sie nur, gestehen Sie nur aus Barmherzigkeit, daß Sie noch Glucksist wären. Noch mehr! Sagen Sie, das Wort ist hart, und ich beschwöre es, daß es wahr ist. Ich lese Ihr Journal sehr aufmerksam und finde ein Vergnügen darinnen, mich zu unterrichten, ich werde alsdann sagen, daß Sie ein Gluckist wären. Ich sage Ihnen, daß Gluck alsdann für Sie kein Großsprecher, und seine Musik kein Geräusch mehr wäre. Ich sage Ihnen, daß die leidenschaftlichsten Gluckisten über seine Kunst und seine Erfindung sich nicht mehr die Finger abschreiben würden; daß es Ihnen eine sehr neue und sehr wahre Kunst scheinen würde, daß Sie den Zweck dieses großen Mannes erkennen würden, daß Sie, ohne sich über die Bedeutung der Kunst-Ausdrücke zu beunruhigen, die Wirkungen der Kunst empfinden würden, so wie es Gluck wünscht, daß sie von allen die seine Componisten sind, empfunden werden möchten. Alsdann würden Sie sagen, das ist der Mann, den Frankreich erwartete, und den Italien, so fruchtbar an großen Talenten, nicht hat hervorbringen können; der allen Theilen der theatralischen Kunst Einheit geben, der den Scenen und Akten nicht eine, zwei, drei oder vier übereinstimmende Arien aufopfern wird, die nicht nur einem Manne lang gesungen werden, wie die der großen italienischen Meister, sondern zu allen Zeiten, und zwar mit Beifall; der erste, der eine von allen anhörbare lyrische Tragödie zu machen weiß, und der uns gezeigt hat, daß seine

große und wesentliche Manier alle andre untergeordneten Manieren zerstreuen und die größten Meister zwingen wird, ihr ganzes Talent auf die Tragödie anzuwenden. Ich sage Ihnen und wiederhole es, daß Sie so denken und auch auf gleiche Weise sprechen würden, und was Sie besser sagen dürften, als ich und jeder andre; wenn der Anonym Ihre Bewunderung nicht in Unordnung gebracht und Ihre Eitelkeit (verzeihen Sie mir dies Wort, es ist zu Ihrem Geständnisse nöthig) beunruhigt hätte, so hätten Sie einigen Ihrer Freunde die Namen der Enthusiasten, Fanatiker, Intoleranten erspart; und wenn Sie sie in Ihrer kochenden Hitze des Streits nicht mit Unschicklichkeit behandelten, so würde es keine Parteigänger Glucks gegeben haben, denn; Sie müssen zugeben, daß jeder andre Anonym des Bundes in der Zeit, wo Sie sich leidenschaftlich für Gluck erklärten, Ihnen den Vorzug der italienischen Musik untersagt und gesagt haben würde: Sie bewundern diesen Barbaren (ein höflicher Ausdruck, den diese Herren dem Ritter Gluck oft beilegen), aber wissen Sie, welche unsre Meister sind? haben Sie eine schöne Oper von ihnen? haben Sie ein einziges gutes Concert gehört? Wissen Sie, was unser Gesang ist und wodurch er sich von dem französischen unterscheidet? Kennen Sie die Wirkung unserer Passagen? Wissen Sie, mit welcher Kunst unsere Arien zusammengefügt sind? Haben Sie ein einziges Buch, selbst von unsern Franzosen über diese Manier gelesen? ꝛc., er hätte Ihnen nur gesagt, was man vor zwei Monaten sagen konnte, als Ihr glücklicher Instinkt auf einmal wie durch eine unsichtbare Begeisterung des Genies, die geheimsten Grundsätze der Musik enthüllte; aber die Wirkung wäre von der, die der Anonym von Vaugirard hervorgebracht hat, sehr verschieden gewesen, denn Sie hätten für Gluck geschrieben. Sie würden sich davon überzeugen, wenn Sie nur wollten, da Sie sich aber zu sehr dagegen setzen, so werde ich das Geständniß für Sie übernehmen, und das Publikum mag urtheilen, ob ich Ihre Eigenliebe so gut errathen habe, wie Sie die Musik errathen haben

Es iſt mithin in dieſer Begebenheit alles Sache der Eigenliebe. Leider! beſtimmt ſie das Schickſal faſt aller Handlungen des menſchlichen Lebens. Der Herzog von La Rochefoucauld hat bewieſen, daß ſie der große Beweggrund der Moral iſt *). Herr von Buffon hat zu unſerer wahren Schande öffentlich bekannt gemacht, daß es wie in der Liebe wäre; aber es ſchickt ſich nicht für eine Frau, zu wiederholen, was er über die phyſiſche Liebe geſagt hat. Ich bin, wie ich es das erſte Mal las, von ſeiner Gelehrſamkeit erſchüttert worden, aber als ich etwas darüber nachgedacht hatte, unterwarf ich mich. Ich gebe Ihnen den Rath, es eben ſo zu machen und zu bekennen: daß die vorzüglichſte Streitfrage, die Sie haben behandeln wollen, die Ihres Talents und Ihres glücklichen Inſtinkts geweſen iſt.

Wir wollen nun ausruhen, denn dieſe Bekenntniſſe ſind peinlich, und ich habe mich durch dieſe moraliſchen Unterſuchungen der Beweggründe ſelbſt etwas erſchöpft. Morgen ſoll es etwas über Glück hergehen; und wir werden, wenn ſich's thun läßt, Sie Ihre Eigenliebe und ich die Coquetterie, ſchwinden ſehen. Morgen alſo, wenn wir nicht zuſammen ſpeiſen.

Das Glaubens-Bekenntniß der Muſik eines Freundes der ſchönen Künſte, an Herrn von La Harpe gerichtet.

Mein Herr!

Ich glaube und ſage, daß jede Kunſt, die nur leichte Empfindungen erregt, in den Augen des wahren Philoſophen nichts als ein Handwerk iſt; daß in den ſchönen Künſten die Uebereinſtimmung das erſte und vornehmſte

---

*) Man hat den Herzog von La Rochefoucauld darüber bitter getadelt, allein es iſt und bleibt bei einer ganz genauen Unterſuchung nicht zu leugnen, daß er im allgemeinen Recht hat.

Geſetz iſt, und daß dieſes Geſetz nirgends ärgerlicher gemißbraucht worden iſt, als in den italieniſchen Opern.

Ich glaube, daß in jedem dramatiſchen Werke der Autor, er ſei Dichter, Maler oder Componiſt; weit entfernt, ſeine Kunſt zu zeigen, ſeine ganze Geſchicklichkeit darein ſetzen ſoll, das Inſtrument zu verbergen, mit welchem er nachahmt, damit er nichts als den nachgeahmten Gegenſtand zeige.

Ich glaube, daß die modernen Arien, die Sie ſo ſehr loben, und die von einem Ende Europa's bis zum andern gehört werden, alle nach einer Form gemacht ſind; und daß die Abweichungen, die man daran bemerkt, mehr für Variationen als Abwechſelungen gehalten werden müſſen.

Ich glaube, daß die gothiſchen Verzierungen der Baukunſt weit weniger entehren, als die von Ihnen ſogenannten Reichthümer, die dramatiſche Muſik.

Ich glaube, daß das, was Sie Armuth nennen, in den Augen der wahren Kenner diejenige elegante Einfachheit iſt, die den Preis der ſchönen Künſte ausmacht; ein Gegenſtand der Wachſamkeit Glucks und des Charakters aller Meiſterwerke der Vorzeit.

Ich glaube, daß in den italieniſchen Opern die Baſis, das Intereſſe eines Gedichts, nur in der Scene liegt; daß die italieniſchen Componiſten die Scene aber ſo nachläſſig behandeln, daß man ſie nicht mehr anhören will.

Ich glaube, daß der Zuſchauer, der von der Aufmerkſamkeit, zu wiſſen, was der Arie vorhergeht, ſo wie auch von dem was folgt, befreit iſt, nichts als ſeine Ohren mit in das Theater bringt, und daß der Componiſt ſein ganzes Talent nur dazu anwendet, das Ohr zu ſchmeicheln und zu überraſchen.

Ich glaube, daß die italieniſche Vokal-Muſik, die mit der Inſtrumental-Muſik vermengt iſt; die Menge der kleinen Gedanken, womit man die Sylben überladen hat, die den Verſen eigne Harmonie faſt immer zerſtört; und daß der Componiſt, ſtatt den Text zu verſchönern und zu verſtärken, ihn vielmehr unnatürlich gemacht und entartet hat.

Ich glaube, daß es in den italienischen Opern zwischen dem Recitative und der Arie keinen Zusammenhang, keine Uebereinstimmung, kurz nichts giebt, was das Ohr von einem zum andern leitet, und daß es die Langweiligkeit der Scene ist, warum die Arie größtentheils ihren Reiz und Beifall ausmachen soll.

Ich glaube, daß, anstatt in den Worten nur Sylben zu sehen, die geschickt sind, eitle Verzierungen zuzulassen und mit der Stimme des Sängers zu glänzen, der Componist, ehe er die Hand an die Feder legt, das Gedicht penetriren, die Stelle des Dichters einnehmen und indem er sich des Accents und der Bewegungen der Sprache bemächtigt, alle Mittel seiner Kunst aufbieten, die Situationen und die Gefühle, die der Dichter nur durch Worte beschreiben konnte, ausdrücken und gleichsam noch ein zweites Mal ausarbeiten soll.

Ich glaube, daß die italienischen Opern, die Gluck in italienischer Manier componirt hat, ihm, wie den italienischen Componisten, nicht mehr als einen Monat Arbeit gekostet haben, aber daß sie auch nur, wie die Opern der andern Componisten, einen Monat überlebt haben; wogegen ihm die, die Sie an Gesange und Melodie arm finden, wie Sie sich ausdrücken, ein ganzes Jahr Mühe und Schweiß kosten.

Ich glaube, daß die Italiener alle Jahre neue Opern haben müssen, so wie unsre Frauenzimmer neue Kleider; und daß das, was hübsch ist, nur einen Augenblick und das, was einzig schön ist, ewig gefällt.

Ich glaube, daß es in den italienischen Opern in der That große und schön ausgeführte Arien giebt, daß es aber nur höchst selten ist; und daß zwei oder drei schöne Arien keine schönere Opern machen, als zwei oder drei schöne Stellen eine schöne Tragödie, und daß diese Arien überdies nicht einmal dramatisch sind; denn, gleichwie in einem Gemälde eine vielleicht sehr ausdrucksvolle Figur mit den andern Figuren nicht verträglich und der vorstellenden Handlung fremd sein kann, eben so kann auch in einem Melo-

drama eine Arie sehr ausdrucksvoll sein, ohne mit dem Verbindung zu haben, was vorhergegangen ist und folgt; ohne nöthig zu sein, und den Stellen, die sie umgeben, einen Theil ihres Effekts mitzutheilen; eine solche Arie, an sich voll von Ausdruck, ist jedoch keineswegs dramatisch.

Ich glaube, daß in den gesangvollen und melodischen Arien, die Sie mit so viel Autorität verlangen und beizubehalten wünschen, und von welchen Sie vielleicht nicht eine einzige aufrecht erhalten können, sich der Componist so wenig mit den Worten beschäftigt, daß er oft, um ein günstigeres Wort zu haben, den Sinn verändert; daß er noch öfterer, um den Gesang mehr auszubreiten und abzurunden, den musikalischen Sinn endigt, wenn der Sinn der Worte noch keine Endigung zuläßig macht, und daß man diese Arien darum nicht weniger applaudirt: so sehr ist man daran gewöhnt, die Musik als eine Kunst zu betrachten, deren Effekt sich nicht weiter als über das Gehör erstrecken soll.

Ich glaube, daß es mit den italienischen Componisten ist, wie mit den Rednern des alten Griechenlands, die das Wort in ähnliche und symetrische Räume zwangen; deren Reden aber auch nicht von weitem verstanden werden konnten, sobald aber die Stimme des Demosthenes ertönte, so bewegte er die Seele der Athenienser ganz nach seinem Gefallen.

Ich glaube, daß die Ausartung der ausdrucksvollen theatralischen Musik noch weniger betrübend ist, als die Lobsprüche, welche ihr einige unserer Schriftsteller ohne Schaam ertheilen.

Ich glaube, daß man die gebräuchliche Schreierei einiger unserer Sänger, Früchte des neuen Unterrichts, den sie von den Gesangslehrern empfangen haben, nicht mit dem Geschrei verwechseln muß, was die Akteurs in der singenden Deklamation (Declamation chantante) eben so wohl wie in der sprechenden Deklamation (Declamation parlante) oftmals erheben können und müssen, daß ein solches Geschrei, wie es der Ritter Gluck anwendet, in der

Natur weder vorgegangen ist, noch mit Instrumenten begleitet vorkommen wird: die es sowohl durch ihre Eigenschaften als durch ihre Töne unter sich, indem sie zusammen die schmerzlichen, schrecklichen und klagenden Ausrufungen nachahmen, in das Reich der Kunst versetzen und dadurch hinlänglich anzeigen, daß dies alles nicht wahr, aber wahrscheinlich; daß es die Natur nicht selbst, sondern die verschönerte, erhöhetere, nachgeahmte Natur ist.

Ich glaube, das es nicht wahr ist, daß die Compositionen Jomelli's, Galuppi's, Sacchini's ꝛc., Beispiele dieser fehlerhaften italienischen Opern-Musik sind, die ich table; daß ihre Opern sowohl, wie die der andern Componisten zwei Jahre lang ununterbrochen wiederholt worden sind, und daß sie nur in den Concerten gehört werden, wo man Vergnügen, aber keine Rührung verlangt.

Ich glaube, daß, wenn man die Vortrefflichkeit eines Musik-Stücks nach dem Eindrucke, den es sogleich auf uns macht, oder nach der Leichtigkeit beurtheilen wollte, wie man die Vaudevills, Barcarollen ꝛc. auffaßt, so müßten sie die vollkommensten Werke der Musik sein; allein sie gefallen zwar auf der Stelle, aber ihr Reiz hat keine Dauer; während man in einem wahrhaft schönen Werke täglich neue Schönheiten entdeckt.

Ich glaube, daß der Verfasser des einzigen Werks, was über die theatralische Musik geschrieben ist, der italienische oder vielmehr neapolitanische Schriftsteller, der seine ganze Theorie auf die Grundsätze des Ritters Gluck und auf die Effekte der Oper Alceste gestützt hat, darum vor Ihren Augen keine Gnade hat finden können.

Ich glaube, daß der berühmte Pater Martini, der sein ganzes Leben mit Nachdenken und Schreiben über die Musik zugebracht hat, die Vereinigung der wahren Schönheiten der Vokal- und Instrumental-Musik nur in den Compositionen dieses nämlichen Ritter Glucks gefunden hat, über welchen Sie mit einer so wohleingekleideten, so despotischen Manier raisonniren, und doch nach Ihrem eig-

nen Geſtändniſſe nicht einmal die Anfangsgründe der Kunſt genau kennen.

Ich glaube, daß diejenigen, die Ihre Gelehrſamkeit mit Ihnen theilen und verbreiten, weder enthuſiaſtiſcher noch intoleranter ſind als Molière und Deſpréaux, wenn der erſte die Concetti's, die aus der Literatur des ſechszehnten Jahrhunderts auf das unſre übergegangen waren, lächerlich machte und der andre verdammte.

Ich glaube, da der Ritter Gluck als der Schöpfer der theatraliſchen und dramatiſchen Muſik zu betrachten iſt, daß man noch niemals verlangt hat, daß er eine Laufbahn beſchließen ſoll, die er zuerſt eröffnet hat; (und welches große Talent kann wohl jemals den unermeßlichen Schatz unſerer Empfindungen erſchöpfen?) ſondern nur verſichert, daß ſeine Nebenbuhler dann erſt die Hoffnung, ſich ihm an die Seite zu ſtellen haben werden, wenn ſie; ich will nicht ſagen ſeine Manier, denn jeder Künſtler kann ſeine eigne haben, ſondern ſeinen Weg, ſeine Methode und ſeine Grundſätze verfolgen.

Endlich glaube und ſage ich, daß ſich die Bewunderer Glucks dadurch ehren, wenn ſie ihr Gefühl, was durch die Schönheiten ſeiner erhabenen Compoſitionen erregt wird, bis zum Enthuſiasmus treiben; daß der Mann von Genie in ihren Augen eine heilige Sache iſt, und derjenige, der ihn angreift und kritiſirt, den Künſten ſelbſt den Krieg erklärt; und daß ſie die Künſte ſo lieben, wie die Gegner Glucks ihre Vorurtheile.

Journal von Paris,
den 28. October 1777.

Schreiben einiger Muſik-Freunde an den Ritter Gluck.

Wir haben auf unſerm Repertoir eine Scene aus Armide (Io perfido Renaud me fuit). Herr Cambini, Ver-

faſſer derſelben, hat uns aber aus Gründen der Beſcheidenheit und der Anerkennung der vortrefflichen Behandlung dieſer Scene in Ihrer Oper, gebeten, ſie nicht mehr zu geben.

Sie können überzeugt ſein, daß wir die Höflichkeit und Beſcheidenheit mit Herrn Cambini theilen würden, wenn es möglich wäre, daß ſeine Scene der Ihrigen, und die Ihrige der ſeinigen ſchaden könnte. Dieſe zwei Scenen an ihren Platze; die eine auf dem Theater und die andre im Concerte, haben einen verſchiedenen Werth, und jede enthält ihre Eigenthümlichkeiten. Wir hoffen, auf unſre Bitte eine ſolche Antwort zu erhalten, die Herrn Cambini beſtimmt, ſich des Beifalls dieſer ſeiner Arbeit, die ohnehin ſchon zwei Jahre vor Erſcheinung Ihrer Armide in unſerm Concerte gegeben worden war, ferner erfreuen zu können.

Antwort des Ritters Gluck auf vorſtehenden Brief.

Die Höflichkeit der Herren Muſik-Freunde, und die Beſcheidenheit des Herren Cambini hat mich ſehr gefreuet, und ich habe die Ehre Ihnen zu verſichern, daß es mir viel Vergnügen machen wird, die Scene aus Armide von Herrn Cambini zu hören. Es würde eine Tyranney in der Muſik ſein, verlangen zu wollen, daß Componiſten ihre Arbeiten nicht hören ſollten. Ich trete niemand in den Weg, und werde mich ſtets freuen, eine Muſik zu hören, die beſſer iſt als die meinige; denn man muß nur die Fortſchritte der Kunſt zum Ziele haben.

An die Herausgeber des Journals von Paris.

Meine Herren!

Ich erwartete dieſen Morgen in Ihrem Journale eine Erzählung der Senſation, welche die letzte Vorſtellung der

Armide auf die Zuhörer gemacht hat. Dies Werk hat das Schicksal aller andern Werke dieses Autors erfahren; das heißt: es hat eben so sehr gefallen, und wird eben so oft gegeben. Die letzte Vorstellung war die sieben und zwanzigste; das Haus war voll und der Beifall allgemein. Die Zuschauer scheinen zu bedauern, daß man dies Stück gerade zu einer Zeit so lange zurückgehalten hat, wo das Spiel der Akteurs, der Tänzer und des Orchesters seine ganze Vollkommenheit erreicht zu haben scheint. Es wird Ihnen vielleicht nicht unangenehm sein, zu hören, daß die sieben und zwanzig Vorstellungen der Armide 160,000 Livres, und die vier Opern, Iphigenia, Orpheus, Alceste und Armide zusammen 300,000 Livres eingebracht haben, ohne die unermeßliche Einnahme zu rechnen, die bei den Vorstellungen für die Armen-Anstalten statt gefunden hat.

Ich habe die Ehre zu sein ꝛc.

Journal von Paris,
den 25. Januar 1778.

An die Herausgeber des Journals von Paris.

Meine Herren!

Ich weiß nicht, wie und auf welche Art der Brief, den ich von Herrn Framery erhalten habe, in Ihr Journal gerathen ist. Da die Rede darinnen von meiner abschläglichen Antwort, eine Rolle in der Olympiade zu übernehmen, und von meiner Meinung über die Musik ist, so halte ich für nöthig, auch meine Antwort öffentlich bekannt zu machen. Ich habe daher die Ehre, mich an Sie mit der Bitte zu wenden, sie so bald als möglich in Ihrem Journale aufzunehmen. Ich habe Ihnen noch bemerklich zu machen, daß der Titel des Schreibens von Herrn Framery, so wie Sie ihn haben abdrucken lassen, mit dem Originale was ich in Händen habe, ganz übereinstimmt, daß meine Ausdrücke aber abgeändert sind. Ich habe nicht gesagt, daß

es nur eine Wahrheit in der Welt, ſondern daß es nur eine in der Muſik gäbe, und die der Ritter Gluck gefunden hätte.

Ich habe die Ehre zu ſein ꝛc.

L'Arrivée.

Journal von Paris,
den 5. Februar 1778.

Antwort von L'Arrivée auf das Schreiben des Herrn Framery.

Da ich nicht in Verſen antworten kann, ſo bitte ich Herrn Framery um Verzeihung, wenn ich in Proſa antworte. Ich habe die Rolle, die mir in der Olympiade beſtimmt war, deshalb aufgeſchlagen, weil es mir unmöglich war, ſie zu ſingen; und aus dem einzigen Grunde, kann Herr Framery nicht Urſache haben, ſich über mich zu beklagen, wenn er nicht wollte, daß ich meine Rolle blos herererzählen und unrecht thun ſollte, ſie zu übernehmen.

Nachdem ich mich über das, was ihn beleidigt haben kann, entſchuldigt habe, ſo danke ich tauſendmal für die Lobſprüche, die er über mich verſchwendet. Ich habe in der Oper Roland eine einfache Rolle, und wenn die Eigenliebe oftmals zur Vollkommenheit leitet, ſo verbleibt uns doch ſelten etwas weiter, als der Eifer, ſie zu erreichen. Dieſer letzte Fall iſt es, worein ich mich mit Recht ſetzen kann, ſo glücklich geweſen zu ſein, den zwei Verfaſſern dieſes Werks genug geleiſtet zu haben.

Was meine beſondre Meinung über die Muſik betrifft, ſo behaupte ich nicht, Richter weder des einen noch des andern Componiſten zu ſein, aber mit Enthuſiasmus zu empfinden, habe ich mir nicht verſagen können. Mein Herz iſt den Eindrücken Glucks ganz geöffnet; gerührt und erwartungsvoll erhebt es ſich bei Anhörung ſeiner Compoſitionen, und ich muß geſtehen, daß alle andre Compoſitio-

nen jetzt nur einen mittelmäßigen Eindruck auf mich machen. Vielleicht ſind meine Sinne für die Muſik von einer ſolchen Empfänglichkeit, wie es mein Herz für die Liebe iſt. Wenn man eine große Leidenſchaft empfunden hat, hat man mehr Geſchmack. Ich verſichere Herrn Framery meinen Dank und meine Ergebenheit, und bitte ihn, an der Hochachtung, die ich für ihn hege, nicht zu zweifeln.

Ich habe die Ehre zu ſein ꝛc.

L'Arrivée.

Journal von Paris,
den 5. Februar 1778.

Schreiben der Frau von X*** an ihre Freundin.

Betrauern Sie mich liebe Freundin, daß ich das, was jetzt über die Muſik erſcheint, nicht mehr mit kaltem Blute leſen kann. Sie kennen die Gründe, die mich verhindern davon zu ſprechen und Theil an dem ſtürmlichen Streite zu nehmen; ich muß mein Herz dadurch erleichtern, daß ich Ihnen meine Bemerkungen ſchriftlich mittheile. Haben Sie in dem letzten Journale des Herrn von La Harpe die Schutzſchrift über Roland geleſen? Haben Sie die auffallende Verſtellung, die kleinliche Manier, die Sachen recht aus dem Grunde zu loben, geleſen, die; wenn ſie ſtark empfunden geweſen wären, ſolche geſuchte Ausdrücke nicht nöthig gehabt hätten; die kleinen Nüancen der einzelnen Beſchreibungen, einem großen Talente ſo unanſtändig und ſo ſchmeichelhaft, um dem Leſer und Zuſchauer das bemerklich zu machen, was ihm ohne den Geſchmack und den Takt des Herrn von La Harpe wahrſcheinlich entgangen wäre; aber glücklicher Weiſe iſt er dem Publikum nur zu Hülfe gekommen, ſein zurückgehaltenes Urtheil, wenn es Zeit ſein wird, auch auszuſprechen; denn ohne ihn hätte man niemals geglaubt, alle ſchöne Stellen dieſer Oper gehört zu haben. Wahr iſt es, er zeigt davon nicht mehr als zwölfe an, aber die ꝛc. ꝛc.

lassen die fehlenden noch errathen; vielleicht hat seine Einbildungskraft sie ihm verdoppelt und verdreifacht, weil sie sehr stark wiederholt sind; wenn dies sein Vorsatz gewesen ist, und er denkt wie ich, daß gute Sachen nicht oft genug gehört werden können, so hätte er in diesem Falle den Werth noch weit mehr erhöhen können, als er wirklich gethan hat. Ich will Roland nicht beurtheilen; es giebt darinnen recht hübsche Arien, in welchen man einen großen Meister erkennt. Ich bin in der Musik zu gut bewandert, als daß ich nicht auch meine eigne Meinung haben sollte, und fühle Kraft genug, einen gelehrten Streit mit Herrn von La Harpe anzufangen, und den ich eben so gelehrt wie er unterhalten kann, wenn es nöthig ist. Ob ich schon sehr gut weiß, welche Verschiedenheit zwischen der erhabenen Harmonie Glucks und der angenehmen Melodie Piccinis statt findet, und den einen auf Unkosten des andern nicht zu erheben trachte, so ist doch mein Vorsatz, liebe Freundin, Ihnen Rechenschaft von der Wirkung zu geben, welche die Reflexionen des Herrn von La Harpe auf mich gemacht haben. Ich versichere Ihnen, daß ich von der Art und Weise, wie er von unserm Jahrhundert und den Urtheilen des Publikums spricht, beleidigt, selbst indignirt gewesen bin. Warum ein Publikum beleidigen, was eine Sache lächerlich findet, die wirklich lächerlich ist; warum in einem Augenblicke Leidenschaft und Bitterkeit zeigen, wo er sagt: daß er weit entfernt sei, von dem großen Beifalle Rolands einen Schluß auf die Musik Glucks zu machen, sondern diese Logik dem Parteigeiste überlasse. Haben wir den Erfolg des Parteigeistes nicht gesehen? und nicht gesehen, wer das Schlachtfeld behauptet hat? Ist eine andre Geschicklichkeit nöthig, das Publikum gegen Roland einzunehmen, als ihm zu sagen: daß es eine Blödsinnigkeit sei, eine auffallende Unschicklichkeit der Situation, worinnen sich diese Oper befindet, wahrzunehmen? Wenn Herr von La Harpe Zeitgenosse des Quinault gewesen wäre, so wette ich, er hätte sich nicht so gütig gegen ihn benommen, eine Sache passiren zu lassen, die kaum für dem

Leser erträglich, in der Vorstellung aber ganz abentheuerlich ist. Warum will er dem Publikum keinen so reinen Geschmack zuerkennen, als er hat, wenn ihn der Enthusiasmus nicht blendete? und warum hat er sich von seiner gewöhnlichen Mäßigung entfernt, um sich durchaus als Richter aufzuwerfen? Ich glaube nicht die einzige zu sein, die durch den Ton des Herrn von La Harpe beleidigt ist; und wenn ich geneigt wäre, ihm einen Rath zu geben, der ihm nützen könnte, so würde ich ihm sagen: daß er aus Freundschaft für die Herren Piccini und Marmontel ihr Werk ungehudelt lassen möchte, was, um zu gefallen, seiner Unterstützung nicht bedarf.

Journal von Paris,
den 8. Februar 1778.

Die Büste des Ritters Gluck, auf Befehl des Königs aufgestellt.

Man hat bemerkt, daß die Werke des Ritters Gluck keine Gleichgültigkeit zulassen konnten; die Freunde der Musik können es ohne Enthusiasmus hören, und diejenigen, die nicht für ihn gestimmt sind, mögen toben. Die Anhänger dieses gelehrten Componisten haben ihre Bewunderung für sein Genie dadurch an den Tag gelegt, daß sie eine Subscription veranstalteten, um ihm eine Statue zu errichten. Die Subscription war beendigt; die Büste von dem berühmten Bildhauer Herrn Houdon war fertig, und wurde in dem Saale des Jahres 1777 aufgestellt.

Der König hat befohlen, daß sie in's Opernhaus gesetzt werden soll, wo schon die Büsten Quinault's, Lulli's und Rameau's stehen. Der Befehl Seiner Majestät ist gestern vollzogen und die Büste Glucks neben der des Rameau aufgestellt worden.

Journal von Paris,
den 15. März 1778.

An Herrn von La Harpe, über den Brief eines berühmten Componiſten, vom 25. März.

Ich habe erſt heute das Stück Ihres Journals vom 25. März leſen können, denn ſonſt hätten Sie ſchon geſtern mein Compliment über die ſchöne Wahl Ihrer Correſpondenten der Muſik erhalten.

Ja, ich weiß nicht welcher vorhergehenden Nummer, habe ich einen Brief voll von Raiſonnements geleſen, in welchen ein gewiſſer berühmter Autor, der aber wahrſcheinlich wenig Muſik verſteht, beweißt: daß die Muſik, keine Kunſt wäre, weil ſie Fortſchritte gemacht habe; daß aber die Tanzkunſt eine ſei, weil der Autor eine Abhandlung über die Tanzkunſt geſchrieben habe. In demſelben giebt es auch einen berühmten Componiſten, der uns die unerträgliche Regel lehren will: den Werth der theatraliſchen Werke zu ſchätzen, und zwar zum Beſten derjenigen, die weder Geiſt, noch Geſchmack, noch Gehör haben, wenn ſie nur zwei arithmetiſche Regeln wiſſen. Sie werden zugeben, daß dies ſehr bequem iſt, beſonders für die Journaliſten.

Ueber den erſten will ich nichts ſagen, ſobald der Tanzmeiſter, Herr Jourdain, die Vortrefflichkeit der Tanzkunſt nicht allein über die Muſik, ſondern ſelbſt über die Philoſophie ſetzt; denn wenn man gut tanzen könnte, würde man weniger Fehlritte in der Welt thun.

Aber der Rechenmeiſter verdient, daß man ihm ein Wort ſagt; er wird nichts verlieren, wenn er es anhört.

Er kündigt ſich als Repräſentant der klugen Leute und als Verfechter des guten Geſchmacks an. Er hat eine Republik in Europa, die nur Fremde wählt, um ſich an die Spitze ſeiner Truppen zu ſtellen; und die finden ſich wohl. Ich glaube indeſſen nicht, daß ihn die klugen Leute jemals zu ihrem Repräſentanten wählen werden. Ich wende mich daher an Sie, an welchen man ja ſo oft ſeine Klugheit richtet.

Wir glauben auf Ihr Wort, daß der rohe Vertheidiger des guten Geſchmacks ein berühmter Componiſt iſt; weil

weil er ſagt, daß Sie ein Mann von Geſchmack in der Muſik wären; und wenn er etwas componirt, ſo kann es nicht fehlen, daß er wenigſtens berühmt werden muß. Wir wollen Herrn Griſſon darüber nicht tadeln; und da die Berühmtheit, ſchöne Werke und großen Beifall vorausſetzt, ſo glauben wir ſehr gern, daß er in der Muſik mit eben ſo viel Ruhm auftritt, wie Sie in der Kritik.

Aber warum zeigt er ſich ſo feindſelig gegen das Publikum, gegen das Journal von Paris und gegen Gluck? Er kann ſich nur darüber beklagen, daß das Publikum auf Ihre Anzeige ſeiner Berühmtheit ganz und gar keine Notiz genommen hat. Hat das Journal von Paris unrecht gehandelt, wenn es durch Zufall einige Briefe über den ſogenannten guten Geſchmack, und andre Aufſätze drucken ließ, womit Sie auch Ihr Blatt ausſchmückten? Aber was hat dies alles für Bezug auf den berühmten Componiſten und Gluck? Er beſchuldigt die Gluckiſten, daß ſie ſich ganz auf ihre Ohren verließen; aber glauben Sie mir, wir wollen hier nicht von Ohren ſprechen, ſondern von dem Calkul.

Der berühmte Componiſt giebt uns eine Berechnung der Einnahme der Picciniſchen und Gluckſchen Opern, um den Werth beider darnach zu ſchätzen; aber dieſe Berechnung iſt beinahe eine ſolche, wie man ſie der General Controlle vorlegt. Er hat entdeckt, daß 150 Vorſtellungen der Gluckſchen Opern weniger einaebracht hätten, als 12 Vorſtellungen von Roland, und daß ſich mithin Gluck zu Piccini verhalte, wie 3 zu 5. Aus dieſem Calcul ſind zwei Perlen zu fiſchen; die eine iſt! daß eine Oper bei funfzig Vorſtellungen weniger Beifall haben muß, als eine bei vier, die andre: daß nach Verhältniß, wie ſich die Vorſtellungen einer Oper verdoppeln, die Vorſtellungen der andern nach eben dieſem Verhältniſſe nothwendig von geringerm Werthe ſein müſſen. Daher folgt, daß z. E. Warwick mehr werth iſt, als ein Trauerſpiel von Racine; und nach den nämlichen Grundſätzen Orpheus mehr als Warwick, was Sie vielleicht nicht begreifen werden. Er folgt ferner, was Sie lieber zugeſtehen werden, daß; wenn die vier letzten Vor-

stellungen von Roland um hundert pro Cent gefallen sind, folglich auch der Werth dieser Oper um die Hälfte geringer geworden ist. Aber wir wollen von Roland und dessen Beifalle nicht eher wieder sprechen, als nach der dreißigsten Vorstellung, aus Furcht, daß Sie auf die Tadler Piccini's übergehen möchten, von welchen Sie gesprochen haben, was mir aber nicht bekannt ist, denn die Verehrer Glucks haben ihm selbst nichts als Lobsprüche ertheilt. Und warum sollte auch Herr Piccini schlecht behandelt werden? Die wahren Verächter des Talentes sind die unwissenden und ungeschickten Prahler; und er hat sich nur über seine Freunde zu beklagen.

In der That, wenn Piccini von der Reinheit Ihrer Gesinnungen nicht so sehr überzeugt wäre und nicht wüßte, daß Sie niemals spaßen, so hätte er glauben können, daß Sie sich über ihn lustig machten, indem Sie den Monolog des Roland lobten und sagten: daß die Musik den Zauber der Hoffnung und die Stille der Nacht male, während die Verse des Quinault die Unruhe eines heftigen Geliebten; der sich beklagt, daß die Sonne immer scheint und die Nacht noch weit entfernt ist, schildern. Diese Art, die Musik zu verstehen und zu beurtheilen, ist höchst selten und auffallend.

Im Jahre 1730 wollte man in Limoges zu Ehren des Gouverneurs der Provinz ein schönes Fest geben. Es war eine Art von Oper. Die Dekoration stellte die Nacht und einen Himmel mit Sternen besäet vor. Die erste Scene war ein Monolog, der sich mit folgenden Versen anfing:

„Sonne, siehst du jemals eine so schöne Nacht!"

Warum hatten sie diesen schönen Vers in Prosa gesetzt? Sie wissen wohl, daß die schönen Verse darinnen immer verlieren.

Wollen Sie einen andern Knecht Ruprecht sehen? Es ist Ihr berühmter Componist, der den Gluckisten, die sich über die Periode lustig gemacht haben, vorwirft: daß sie geleugnet oder zu leugnen scheinen, daß eine Periode in der Musik nichts anders ist, als ein Redetheil. Ich

weiß wohl, daß viele Leute, die sich für Kenner der Musik und der Beredsamkeit halten, die Redetheile oft für die Periode selbst halten; aber ich glaube schwerlich, daß die geistreichen Leute, die zuerst von der periodischen Musik gesprochen, diesen Sinn damit verbunden haben; denn dies würde keinen Menschen verhindert haben, die Periode zu verlachen; ausgenommen, den berühmten Componisten und Consorten, die bei ihren kleinen unglücklichen musikalischen Unternehmen niemals viel zu lachen gehabt haben. Aber warum wollen sie sich einbilden, daß man ein genialisches Werk mit Perioden und Phrasen vernichten könne? Wenn Sie Ihren berühmten Componisten lehren, daß Phrasen nicht immer Perioden sind, und er lehrt Ihnen zur Wiedervergeltung den Drei- und Vierviertel-Takt schlagen, damit Sie den regulairen Gesang nicht mehr für das Recitativ nehmen, so gewinnen Sie beide bei diesem kleinen wechselseitigen Unterrichte.

Ueberdies habe ich die Ehre zu sein ꝛc.

Journal von Paris,
den 25. April 1778.

An die Herausgeber des Journals von Paris.

Meine Herren!

Ich habe in Ihrem gestrigen Stücke den Artikel, Oper gelesen und mich darüber geärgert. Ich habe Sie oft der Parteilichkeit für Gluck anschuldigen hören; erlauben Sie nun auch, daß ich Ihnen in diesem Augenblicke das Gegentheil vorwerfe. Sie haben wohl gesagt, daß der verschwenderische Beifall der fünften oder sechsten Wiederholung der Iphigenia vollkommen beweise, daß das Eigenthümliche alles Schönen darinnen bestehe, daß es nicht nur der Zeit trotze, sondern durch die Zeit noch mehr Kraft und Glanz erhalte; aber Sie hätten auch hinzufügen sollen, daß diejenigen, die die Frage aufwerfen, ob eine dramatische

Musik existirt, nur die Eindrücke zu vergleichen haben, die sie bei Anhörung der Opern des Ritters Gluck und die derjenigen Componisten, die man ihn entgegensetzt, empfinden. Selbst ein Tauber würde diese Frage lösen können, denn es würde hinlänglich sein, in den zwei Fällen nur die Aufmerksamkeit und die Gebehrden der Versammlung zu beobachten.

Man mag auch noch so viel Zeilen, so viel Phrasen und so viel Brochüren drucken als man will; die Ehre die große Revolution in der dramatischen Musik erregt zu haben, wird immer dem Ritter Gluck verbleiben. Es giebt ohne Zweifel in den italienischen Opern sehr schöne Sachen, aber die Italiener haben noch nicht eine einzige Oper gemacht, die man im Ganzen schön und vollkommen nennen könnte. Es ist immer ein verbrauchter und gewöhnlicher Stoff, den sie mit einigen blendenden Purpurlappen behängen.

Journal von Paris,
den 28. September 1778.

Anzeige der Oper Iphigenia in Tauris, von Gluck.

Das Gedicht ist von Guillard. Der Verfasser hat zum Gesichtspunkte gehabt, sich nicht von der tragischen Gattung zu entfernen, und wir glauben ihn loben zu müssen, daß er in sein Süjet keine fremde Episode eingeschoben hat. Das ganze Interesse bezieht sich blos auf den unglücklichen Zustand, worinnen sich Orestes und Pilades befinden; auf die bekannte Freundschaft dieser zwei Helden; auf den Contrast des edeln und zärtlichen Charakters der Iphigenia mit dem gräulichen Geheimnisse was sie drückt, und endlich auf die Art und Weise, wie drohend sie durch die Wiedererkennung des Bruders und der Schwester wird. Die dem Schauspiele durch die Pracht und den Effekt der Musik

ſo unentbehrlichen Ehre ſind bis jetzt faſt immer mangelhaft geweſen, weil ſie die Handlung aufhielten und die Theilnahme erkälteten. Guillard, der ſein Sujet von den Griechen entlehnt, hat auch ihre Manier befolgt. Die griechiſchen Frauen, Prieſterinnen der Iphigenia, theilen ihre Funktionen, ihre Gefühle, ihre Achtung für die Familie Agamemnon's mit Iphigenien, und ſind ihre Vertraute.

Wir halten nicht für unnützlich zu bemerken: daß das Wort Liebe in dem ganzen Verlaufe der vier Akte, die das Stück ausmachen, nicht ein einziges Mal ausgeſprochen wird; und daß es gewiß das erſte Beiſpiel in dieſer Gattung des Opern-Theaters iſt. Dies ſcheint eine doppelte Schwierigkeit für den Dichter und den Componiſten zu ſein. Die Tragödie fängt ſo glücklich an, als es nur immer geſchehen kann; der Sturm brauſt daher und zerſchmettert das Schiff Oreſt's an dem Felſen; Iphigenia und ihre Prieſterinnen laufen vor Entſetzen und Verwirrung auf dem Theater umher und bitten die Götter, mit ihren rächenden Blitzen einzuhalten. Er entwickelt aus dieſer intereſſanten Scene eine zweite neue. Das Stück fängt gleichſam mit dem erſten Bogenſtriche an; und es giebt keine Symphonie, die man eigentlich Ouvertüre nennt. Es endigt ſich wie das Trauerſpiel des Guimon de la Touche, durch den Tod des Thoas, den Pilades in dem Augenblicke tödtet, wo der ſtolze Tyrann im Begriffe ſteht, den Oreſtes zu opfern. Der Verfaſſer läßt endlich die Göttin Diane herniederſteigen; aber es iſt kaum einzuſehen, warum er dieſe Dea ex machina, die ſchlechterdings unnütz iſt, erſcheinen läßt, und man möchte lieber wünſchen, daß der Autor, der das Herz hatte einen rein tragiſchen Plan zu verfolgen, die Lehre des Horaz „Ne deus intersit," benutzt, und die Handlung zwiſchen den drei Perſonen, als: der Iphigenia, Oreſtes und Pilades geſchloſſen hätte.

Dieſes Gedicht iſt der erſte Verſuch des Herrn Guillard und ganz geeignet, ihm Ehre zu machen.

Die Muſik iſt von dem Ritter Gluck. Dieſer Autor iſt ſeit der Zeit, als er unſer Theater mit ſeinen erhabenen

Compositionen bereichert hat, so bekannt, daß es unnüß zu ſein ſcheint, die Lobeserhebungen annoch mit einer zu vermehren. Wir wollen nur bemerken, daß er keine von den Hülfsquellen angewendet hat, die von dem Weſen der tragiſchen Gattung zeugen, und die vorzüglichſte Anmuth der alten Stücke ausmachen. Es giebt in dieſem Stücke weder in Muſik geſetzte Ballets, noch ſonſtige Lieblingsſtellen; das Einzige, was einen fürchterlichen Effekt macht, iſt das, was den erſten Akt beſchließt. Es ſind die Bewohner Tauriens, die ſich über die Gefangenſchaft des Oreſtes und Pilades freuen. Der Tanz hängt von der Situation ab, und drückt vollkommen die barbariſche Freude dieſer Wilden aus, die ſich im Voraus auf die Martern der beiden Unglücklichen freuen. Der Componiſt hat unter ſeine Inſtrumente Cymbeln, Triangeln und Tambourins gemiſcht. Dieſer fremde Klang ſetzt die Zuſchauer in die Mitte der Cannibalen, die um den Pfeiler tanzen, woran ihre Opfer gekettet ſind.

Es iſt ſchlechterdings unmöglich, die Schönheiten dieſes bewundernswürdigen Werks hier einzeln zu beſchreiben. Alle handelnden Perſonen haben den Ausdruck der ihnen zukommenden Charakter und der verſchiedenen Situationen, worinnen ſie ſich befinden. Die Rollen des Oreſtes und Pilades kontraſtiren vollkommen mit einander, und man hat bemerkt, daß Pilades das erſtemal auf der Scene als wahrer Held erſcheint.

Man hat vorzüglich bewundert: den Sturm, den Chor der Bewohner Tauriens, den Traum der Iphigenia, den Chor der Eumeniden, die Chöre der Prieſterinnen in dem Augenblicke der Opferung, die Arie des Thoas im erſten Akte, die Arie des Pilades und der Iphigenia, die Scene der zwei Freunde, und das Duet, was ſie beſchließt.

Journal von Paris,
den 19. Mai 1779.

An die Herausgeber des Journals von Paris.

Meine Herren! Ich habe den Bericht geleſen, den Sie über die erſte Vorſtellung der Iphigenia in Tauris abgeſtattet haben, und ich war über die Erſcheinung der Diana ganz Ihrer Meinung. Es ſchien mir wie Ihnen, daß es allemal nachtheilig iſt, eine Gottheit erſcheinen zu laſſen, wenn man ſie entbehren kann. Ich ſehe dieſen Eintritt ſelbſt mit Verdruß in einem Stücke entgegen, was nach Ihrem Berichte keine andere Baſis hat, um das größte Intereſſe zu erregen, als die Freundſchaft und die Natur.

Ich habe jetzt die dritte Vorſtellung geſehen, aber ich zittre, wenn ich daran denke, daß Ihre Bemerkungen Veranlaſſung geben können, dieſe Göttin wegzulaſſen. Von den Regeln des Ariſtoteles und des Horaz zu ſehr eingenommen, haben Sie durch ihre Verletzung eine Art von Entheiligung gefunden; aber ich, die ſie nicht kennt, die nichts als das Herz zur Regel nimmt; ich verſichere Ihnen, daß mich der unglückliche Oreſtes in dem Grade intereſſirte, daß ich nicht aus dem Hauſe gehen konnte, wenn ich befürchten mußte, daß der Vorfall, von welchem ich Zeuge geweſen war, wiederkehren könnte, und ich war darinnen ſo ängſtlich, daß mich nichts beruhigen konnte, als das Wort der Göttin.

Ich glaube nicht zu viel zu verlangen, wenn ich bitte, einige Rückſicht auf meine Empfindlichkeit zu nehmen, und meinen Brief in Ihrem Blatte einen Platz zu gönnen.

Dürfte ich Sie wohl zu gleicher Zeit bitten, dem erhabenen Manne, der ſeine Ruhe für das Vergnügen der empfindlichen Seelen aufopfert, zu erkennen zu geben: daß er in mir einen ſechsten Sinn erweckt hat, den ich zeitlebens für ein großes Band halten werde; daß er die Verzweiflung aller Componiſten iſt und in Zukunft bleiben wird, die Fähigkeiten genug haben, ihn zu verſtehen; und daß; wenn die Alten, indem ſie die Natur des Jupiter Olympia's ſahen, und ſagten: Phidias habe die Religion

hinzugefügt, wir zu dem Autor der zwei Iphigenien, des Orpheus, der Armide und der Alceſte ſagen können, daß er in das Glück und Unglück des Lebens eine größere Verbindung gebracht habe.

Ich bin ꝛc.

Die Marquiſe von C***.

Journal von Paris,
den 29. Mai 1779.

Ueber Iphigenia in Tauris, von Gluck.

Sie wünſchen von mir eine Zergliederung der muſikaliſchen Schönheiten der Iphigenia in Tauris; ich ſtehe dieſem Meiſterwerke noch zu nahe, bin davon noch zu ſehr durchdrungen, noch zu ſehr bewegt, um im Stande zu ſein, Ihnen zu willfahren. Wehe den Werken des Gefühls und der Einbildungskraft, wenn ſie ſich in dem Augenblicke ihrer Erſcheinung analyſiren laſſen! Bedenken Sie, daß meine erſten Eindrücke jetzt geſchwächt ſind, und ſtellen Sie ſich die Schwierigkeiten oder vielmehr die Unmöglichkeit vor, in einem dergleichen Unternehmen glücklich zu ſein, ohne die Partitur vor Augen zu haben. Ich will mich mithin nur darauf beſchränken, die Vortrefflichkeit zweier Stücke zu zergliedern, die; wenn ich mich nicht irre, hinreichend ſein werden, zu fühlen, in welchem Grade Gluck auf einmal Maler und Dichter geworden iſt.

Ich fange mit der Ouverture an, die nichts als ein Gemälde des Sturms und Gewitters iſt, mit welchem der Dichter die Scene eröffnet. Sie wiſſen, daß die Stürme in der Muſik oft nichts weiter ſind, als ein Lärm ohne Sinn und Verſtand, und daß die Nachahmungen darinnen den gothiſchen Malereien gleichen, in welchen man die Figuren nicht zu deuten wüßte, wenn ſie nicht durch eine Beſchreibung begleitet würden. Um ſeinem Gemälde mehr Energie und Wahrheit zu geben, läßt Gluck eine harmo-

niſche und melodiſche Stelle vorhergehen, welche die Ruhe der Natur ſchildert und unſer Herz bis auf den Grund öffnet. Ein Paukenſchlag zerſchmettert das Gemälde und ändert die ganze Situation; das Orcheſter verwirrt ſich und brauſt dumpf daher; der Sturm iſt ſchon da, droht aber noch in der Ferne; er kommt näher, wächſt immer mehr; die Hörner und Trompeten, die ſich anfänglich nur von Zeit zu Zeit hören ließen, um die Annäherung und Heftigkeit anzuzeigen, vereinigen ſich im Grunde des brauſenden und ſchrecklichen Orcheſters; Blitze durchſchneiden die Wolken. Der aufmerkſame und getreue Nachahmer der Natur, der Componiſt, hält den Sturm einigemal zurück, und gewinnt in den Ruhepunkten die Gelegenheit, die klagenden Stimmen der Iphigenia und ihrer Prieſterinnen hören zu laſſen, die auf dem Theater in Unordnung zerſtreut einherlaufen und die Gnade der Götter anflehen. Aber weit entfernt, ſich zu beruhigen, wächſt der Sturm immer mehr und mehr; das immer mehr tobende, durchdringende und ſcharfe Orcheſter zeigt uns auf einmal tauſend gräßliche Bilder; es malt die brüllenden Wogen, das Pfeifen des Windes, das Feuer der Blitze, das Rollen des Donners und ſeine entſetzlichen Schläge. Iphigenia und ihre Begleiterinnen heben ihr Flehen von neuem an, werden aber immer wieder zurückgeſchreckt. Glauben Sie, daß der erſchöpfte Componiſt ſich begnügt, die Stellen und Paſſagen durch Modulationen, deren er ſich ſchon bedient hat, gehen zu laſſen? Eins der großen Verdienſte Glucks iſt, daß er ſich über die gewöhnlichen Ideen erhebt, ſich vielſeitig zeigt, und den Ausdruck durch Mittel verſtärkt und ſteigert, die bis auf ihn Geheimniß der Kunſt geblieben waren. Endlich verliert der Sturm ſeine Kraft; er war ſtufenweiſe angewachſen und fällt ganz unbemerkbar; die Töne werden ſchwerer, die Bewegungen ruhiger, die Harmonie nähert ſich und wird ſanfter. Es beſtehen nur noch einige Bewegungen, von Zeit zu Zeit durch die Flöten ausgedrückt. Der Aufruhr iſt geſtillt; die Ruhe und Ordnung verbreitet ſich wieder über alles; alles nimmt ſeinen

Platz wieder ein, und gänzliche Stille verbreitet ſich über die ganze Natur.

Gluck zeigt ſich als Dichter und als Maler gleich groß. Nach den erſten Anfällen von Wuth ſinkt Oreſt erſchöpft auf eine ſteinerne Stufe und ſingt:

Le calme rentre dans mon coeur
Mes maux ont donc lassé la colére celeste!
Je touche au terme du malheur.
Dieux justes! Ciel vengeur!
Vous laisés respirer le parricide Oreste.

Aber hören Sie nur die Inſtrumente, dieſe zeugen zwar von Entkräftung, aber von keiner Ruhe; ſie ſagen, daß Oreſt nicht das Gefühl, den Willen ſeiner Anſtrengung, ſondern nur die Kraft ihn auszuführen, verloren hat. Sein Geſang iſt um ſo bewundernswürdiger, ſo wahrer, als er nur einen geringen Theil Töne durchläuft und nichts periodiſches hat; ſein Geſang iſt mit Violen begleitet, welche die dumpfe und drohende Stimme der Gewiſſensbiſſe malen, während die Violinen eine tiefe Bewegung mit Seufzern und Schluchzen unterbrochen, ausdrücken *). An dieſen neuen und gewagten Zügen erkennt man ohne Mühe das Genie und den Pinſel des Künſtlers, der in dem erſten Akte der Iphigenia in Aulis die Bitte des Calchas, die er an Dianen richtete, durch das Orcheſter, welches das Organ dieſer Gottheit vertrat, zurückdrängte; der in dem

*) Ich erlaube mir, hier eine Erzählung über dieſe Stelle aufzunehmen. Einer der beſten Componiſten der damaligen Zeit tadelte Gluck im Beiſein Sacchini's, daß er in ſeiner Compoſition die Ruhe nicht durchgängig ausgedrückt hätte, die der Dichter in die Verſe Oreſtes gelegt habe. Da Sacchini dieſe Stelle vertheidigte, ſo rief der entrüſtete Componiſt: Oreſt iſt doch ruhig, das beweiſt er ſelbſt und die Worte, die ihm der Dichter in den Mund legt. Nein! antwortete Sacchini noch heftiger, nein! er iſt nicht ruhig und kann nicht ruhig ſein, denn er hat ſeine Mutter ermordet.

Der Ueberſetzer.

zweiten Akte der Armide den Haupt-Effekt auf einmal auf das Orcheſter warf und ein hiſtoriſches Gemälde in eine reizende Landſchaft verwandelte, in welcher Reinhold die abwechſelnden Schönheiten betrachtet; und der in dem zweiten Akte der Alceſte einer Divertiſſement- und Tanz-Arie, einen Geſang voll von Schmerz und Thränen beifügt. Dies ſind Schönheiten, zu welchen der Verfaſſer auf keine Weiſe ein Modell gefunden hat. Wenn es heute zu Tage zum guten Ton und zum guten Benehmen gehört, die Erörterungen über die Muſik herabzuwürdigen, ſo können wir nur die Componiſten anklagen, von welchen der größte Theil ſein ganzes Talent darein ſetzt, durch kleine Formeln, durch eitle Arietten, durch den Laut dreier oder vier, mehr oder weniger reich verzierter Sylben, das Ohr zu ſchmeicheln. Daß man ſich doch nach dem Beiſpiele Glucks richten und ſich dieſer ſchönen Kunſt, die Seele zu rühren, die Leidenſchaften zu malen, die Gefühle zu erwecken und den Gedanken zu unterſuchen, bedienen möchte! der Beifall, der die Künſte belohnt, wenn ſie wahr und rein behandelt werden, würde ohnfehlbar Allen zu Theil werden, die ſich an die Seite dieſes großen Componiſten, Dichters und Malers ſtellten!

Merkur, den 15. Juni 1779.

Begebenheit.

Wir haben in den elyſeeiſchen Feldern ein Manuſcript gefunden, was von der Hand eines Frauenzimmers zu ſein ſcheint. Die Eigenthümlichkeit des Titels giebt uns Veranlaſſung, dem Autor ſein Manuſcript, was er wohl mit Fleiß verloren hat, durch den Weg der öffentlichen Bekanntmachung wieder zuzuſtellen; und wir hoffen, daß die freundliche Aufnahme des Publikums den Anonymen, er ſei Mann oder Frau, bewegen wird, uns wegen dieſer kleinen Untreue zu entſchuldigen.

Meine Verwunderung in der Muſik.

Es iſt ſchwer, ſich für eine Kunſt zu intereſſiren und deren Fortſchritte lieb zu gewinnen, ohne ſich mit den Bemerkungen der verſchiedenen Urtheile, die man darüber hört, zu beſchäftigen; beſonders wenn dieſe Kunſt, die in einer langen Ungewißheit ſchlummerte, einer ſchnellen Revolution entgegen geht, alle Aufmerkſamkeit einer gebildeten Nation auf ſich zieht und die Meinungen theilt. Die wir geſammelt haben, ſind merkwürdig, weil ſie Perſonen angehören, denen ſie am wenigſten zukommen; ſie bilden einen empfindlichen Widerſpruch mit den bekannteſten Grundſätzen, dergeſtalt, daß; dem Anſehen nach zu urtheilen, Jeder anders ſpricht, als er hätte ſprechen ſollen. Man könnte die bizarren Urtheile beinahe Wirkungen ohne Urſachen nennen; ſie haben indeſſen eine; aber von den gewöhnlichen Urſachen nur zu weit entfernte, als daß unſre ſchwache Anſicht ſie erreichen könnte, zweifeln aber gar nicht, daß die Scharfſichtigkeit des Leſers unſern Mangel erſehen wird. Ach! wer weiß! es geht mit dieſen Eigenheiten vielleicht ſo zu, wie mit den Phänomen der Natur, wo eins das andre erklärt; die Urſache eines dieſer Urtheile wird vielleicht zum Schlüſſel dienen, alle andre dieſer Art zu entdecken. Wenn wir nicht befürchteten, die Sache zu weit zu ſuchen, ſo würden wir bemerken: daß die Perſonen, die mit der größten Hitze unſre Grundſätze angefochten und ſich als Anti-Lyriker erklärt haben, ſich durch den ſchnellen Widerſpruch auch als die leidenſchaftlichſten Bewunderer Rolands bezeichnet haben. Hätte man nicht mit Grund auf eine vorläufige Mäßigung hoffen ſollen? Dieſer ſo plötzliche und gänzliche Widerruf, hat er nicht mehr das Anſehen einer wunderbaren Verwandlung, als einer gefühlvollen und vernünftigen Abſchwörung? Gehen endlich aus ſolchen Spaltungen nicht die betrübteſten Urtheile hervor, beſonders die Urtheile derjenigen, die ſich dazu bekannt haben, und die zu einem gewiſſen Hange, alles auszuſchließen und ſich zu reiben, inclinirten? Wie

es auch ſei, ſo muß man doch zugeben, daß dieſer Widerruf jetzt nöthig iſt und das Beiſpiel des Bürgers von Genève es in dieſem Falle zum Geſetz macht. Wenn wir endlich durch das Genie Piccini's ſieben oder acht Opern eben ſo ſchön als Roland erhielten; wenn Bach, Sacchini, Traietta, Paiſiello uns auch noch mit ihren Produktionen bereicherten, was würde da noch von den italieniſchen Opern in Vergleich mit den franzöſiſchen, zu ſagen übrig bleiben, wenn ein Theil, eine Mißgeburt im Ganzen, nur ſchöne Theile hat, und der andre nichts als ein bewundernswürdiges, entzückendes und bezauberndes Ganzes bildet? Dieſe einmal aufgefaßte Meinung wird nicht mehr als eine Bemerkung zulaſſen, nämlich: daß die Italiener nach Paris gekommen ſind, um vollkommen ſchöne Opern machen zu lernen, wogegen jedoch der harte Bannfluch ſpricht, der über unſre Sprache und den geringen Muſik-Geſchmack der Franzoſen ergangen iſt. Aber dieſe, den Italienern unbekannte Kunſt, bei welchen ihrer Künſtler hätten ſie ſie lernen können? Stille! wir wollten ja nur unſere Verwunderung erzählen?

Als wir nur unſere alte franzöſiſche Pſalmodie hatten, die wenig an die Worte gebunden, ſich kalt an der Seite derſelben hinſchleppte, oder ſich nur mit ihnen verband, um ſie durch ihr Gewicht niederzudrücken; dieſe Klaſſe von Männern, deren Geiſt die Urtheile erhellt und die über die Künſte mehr durch Bemerkungen als aus Inſtinkt ſprechen, wird dieſe Muſik kalt und ohne Leben finden, die den Sinn der Worte durchgehends verfälſcht. Ausdruck! Ausdruck! rufte man damals; man hörte gar kein andres Geſchrei, und man muß zugeben, daß dies Verlangen durch einen Ausſpruch von Männern geſchahe, denen es durch die hohen Anſichten, die ſie über die Künſte und die Freuden des Geiſtes und Herzens hegten, zukam. Ihr Rath war folgender: Deutſchland hat uns einen genialen Mann gegeben, der ſich weſentlich an dieſen ſo ſehr gewünſchten Ausdruck bindet: einen Mann, deſſen Syſtem ohngefähr aus folgenden paar Worten erklärt werden kann. „Daß ſich

„die Kammer-Musik viele Abweichungen und unnütze Ge-
„fälligkeiten erlaubt, das mag sein: aber auf dem Theater,
„wo sie mit der Handlung und dem Spiele der Leiden-
„schaften verbunden ist, wenn sie da das eine zurück hält
„und das andre erkältet, so mangelt ihr die wesentliche Ei-
„genschaft der theatralischen Tendenz, die ihr, sie mit Er-
„folg zu erreichen anvertrauet war: sie setzt an die Stelle
„der rührenden Bewegungen der Scene nichts, als ein
„mittelmäßiges Behagen. Wenn wir aber zwischen der
„Situation, dem Texte und der Musik die möglichste Ue-
„bereinstimmung bewirken, so haben wir unsre Schuldig-
„keit als dramatische Componisten erfüllt.“ Daß dieser seltene Mann ausgeführt hat, was er einmal faßte, und daß er seinen Werken einen fast verschwenderischen Ausdruck ertheilte, ist keinem Zweifel unterworfen, weil die Feinde seines Talents dagegen streiten und ihm die größten Vorwürfe machen; ich sollte daher glauben, daß die Anhänger des Ausdrucks ganz für Gluck gestimmt sein müßten; aber nein, sie sind die kältesten Zuschauer seiner Werke. Sie sind jedoch nicht die einzigen, die gegen ihn sind. Diejenigen, die noch die Milch der alten Musik getrunken haben, und zu träge, die Vorurtheile ihrer Kindheit abzulegen, können ihrem Geschmack noch gar keine andre Richtung geben, und werfen die Schuld auf die neue Art von Gesang: aber (der Leser hat hier die Aufmerksamkeit zu verdoppeln, weil die Rede von einer Zusammenstellung der Sonderbarkeiten ist) der Vorwurf, welchen Gluck von dem Theile der Lullisten erduldet, ist der: französische Worte nach italienischer Manier gemodelt zu haben, ein Vorsatz, der ihnen so lächerlich vorkommt; denn die Lullisten denken nicht, daß es einem Manne von Genie auch erlaubt sei, in Betreff der Musik zu sagen: es giebt keine Alpen mehr, wie Ludwig XIV. zu sagen pflegte: es giebt keine Pyrenäen mehr. Unterdessen wurde Gluck von seinen Richtern so verurtheilt: daß er der italienischen Melodie für fähig erklärt werden sollte, wenn er erst die Fähigkeit der französischen bewiesen habe. Welche Lage! sie gleicht

gerade der eines Mannes, den man auf einmal die Unfähigkeit eines Ehebruchs anzeigt. Zwiſchen beide Parteien geſtellt, von welchen die Anſchuldigung der einen der Anſchuldigung der andern geradezu widerſpricht; was ſollte Gluck anders ſagen, als: „Dieſe Leute ſind unter ſich zu „ſehr Feinde ihrer Meinungen, als daß ich ſie als meine „Feinde betrachten könnte. Ich bin es nicht, den ſie angreifen, denn ich habe mein Geheimniß noch niemand offenbart; ich habe mich weder für einen franzöſiſchen, noch „für einen italieniſchen Componiſten ausgegeben; ich kann „es alſo nicht ſein, dem ſie widerſprechen; aber ſie ziehen „ſich, einer dem andern eine förmliche Schande und Beleidigung zu, denn ich an ihrer Stelle würde mich ſehr beleidigt fühlen.“

Dieſem Urtheile fehlt es nicht an Richtigkeit. Wohl! ſo wollen wir die Sonderbarkeit bewundern. Die zwei in den Meinungen getheilten Parteien ſind aber in ihrer Abſicht übereinſtimmend; ſie betrachten ſich für eine und dieſelbe Sache bewaffnet. O! unbegreifliches Geheimniß! Ein zweites, eben ſo unfaßliches iſt das: die Lulliſten, die das Geſpenſt mit gutem Gewiſſen nicht durch die franzöſiſche Muſik beſchwören zu können glaubten, haben es durch Piccini und Roland beſchworen. Durch dieſe Sonderbarkeit aufmerkſam gemacht, habe ich in Roland und in den Werken der berühmteſten Italiener einige Spuren von franzöſiſcher Muſik geſucht, habe aber keine finden können. Ich bin daher in einer ſtummen Betäubung geblieben; habe mich gefragt, durch welche Art von Begeiſterung ſich jeder in dieſer Sache das Anſehen giebt, gegen ſeine eigne bekannt gemachte Anſicht zu ſtreiten; und habe die närriſchen Umſtände bewundert, die veranlaßt haben, einen groſſen Componiſten, Herrn Piccini, Lobeserhebungen zu machen, die er ſehr leicht für Beleidigungen anſehen kann. Ihn mit Neben-Abſicht loben, könnte man ihn wohl ins Geſicht ſagen: „Herr Piccini, ich liebe Ihre Muſik! „denn ſie ruft mir ganz und gar die von Lulli wider ins „Gedächtniß.“ Je mehr ich ſolche neue und auffallende

Sachen bemerkt habe, deſto mehr hat mir meine Rolle als Beobachter gefallen. In dieſem Zweifel ſage ich zu mir ſelbſt: „die Zeloten der italieniſchen Muſik bilden unſtrei„tig die aufgeklärteſte Partei; bei ihnen iſt ſicher der Ge„ſchmack und die Wiſſenſchaft zu Hauſe: wir wollen uns „an ſie anſchließen, ſie etwas näher und ohne Parteilich„keit, die der Beweggrund ihrer Kälte gegen die Werke „Glucks iſt, examiniren. Es ſoll den Werken Glucks die „melodiſche Schönheit fehlen: gut! ich begreife den Vor„wurf; wir wollen daher unterſuchen, ob er gegründet iſt. „Ich bekenne mich ſelbſt nicht zum entſcheidenden Richter; „aber das Zeugniß der größten Componiſten wird mich in „dieſem Falle nicht betrügen. Wenn es die Beurtheilung „der Wahrſcheinlichkeit der Scene beträfe, beſonders das, „was die Kunſt des Theaters angeht, ſo könnte man mir „einwerfen, daß die Componiſten von dieſem Theile noch „nicht genug Kenntniß hätten. Aber hiervon iſt die Rede „nicht; es handelt ſich nur darum, zu wiſſen: ob in dieſer „Muſik Geſang (Melodie) iſt oder nicht: das Faktum ge„hört in den Wirkungskreis des Componiſten. Sie haben „die Nothdurft der Melodie, des Inſtinkts, und der Ge„wohnheit anerkannt. Alle Muſik alſo, die einen ſchlech„ten Geſang enthält, wird mit Widerwillen und Verach„tung, wie die alte franzöſiſche Muſik behandelt.“ Aber was ſehe ich! alles was Paris an durch Delikateſſe und Geſchmack ausgezeichneten Muſikern in ſich faßt, liebt die Gluckſchen Opern mit Leidenſchaft und Uebertreibung *). Selbſt diejenigen, deren Gefühl durch das Alter und durch eine lange Ausübung ihrer Kunſt abgeſtumpft iſt, ſcheinen durch ſeine Melodie wie neu belebt zu ſein, und entdecken bei Anhörung derſelben an ſich eine neue Jugendkraft. Was! die gefühlvollſten und gelehrteſten Künſtler fühlen einen Reiz der Melodie, der nicht zu beſchreiben iſt, und andre

*) Janſen, Rault, Goſſec, Cambini, Righel, Langlé ꝛc.

andre finden gar nicht einmal eine Melodie? Ein Theil findet eine angenehme Ohren-Weide und der andre sagt: man kaue viel und bleibe nüchtern. Wer kann sich der Verwunderung erwehren? Es bleibt weiter nichts übrig, als die sichere Erfahrung durch die Melodisten selbst zu machen. Wir wollen sie in ein reines Instrumental-Concert führen, worinnen alle Sachen gewählt und verschieden sind, wo alles Melodie ist; diejenigen, für welche die Melodie so viel Reiz hat, werden sich darinnen herrlich ergötzen... Aber ich betriege mich; meine Muthmaßung hat mich noch einmal betrogen. Die zerstreuten, unaufmerksamen, von Langeweile ergriffenen Zuhörer hören von allen diesem nichts, was ihnen eine Instrumental-Melodie sagt. Was! wissen sie, daß eine Arie melodisch ist, wenn sie Text hat? Aber die Worte, so geschickt sie auch angepaßt sind, machen die Melodie, den Gesang des Stücks nicht aus, wenn sie ihm wirklich mangelt. Erkläre mir einer einmal alle diese Dunkelheiten. Ich sehe in dem Concerte Orchester-Musiker, die ganz für Gluck eingenommen sind (die es sind, ohne der Ehre anderer zu schaden), ich sehe sie von der Melodie, die sie hervorbringen, entzückt. Jeder Ton, der ihrem Instrumente entteilt, verräth eine Schattirung, die ihm auszeichnet und charakterisirt. Ihr Bogen, ihr Wind und ihre Finger geben den Tönen Leben und Sprache; sie lassen ihnen tausendmal mehr sagen, als alle Worte, die man mit ihnen verbindet. „Ach, rufe ich aus! dies „sind die wahren Richter der Melodie, dies sind die wahren Kenner der Musik: diese kennen die Sprache; sie hören sie; sie sprechen sie mit Geschmack, mit Anmuth, mit „Nachdruck; die andern begreifen die Musik nur mit Hülfe „der Linien; sie wissen, daß ein Ton rührend ist, wenn „ihm ein Wort untergelegt ist, der es anzeigt.“ Das Concert hört auf, und ich, immer mit Zweifeln gequält, frage einen unserer italienischen Bewunderer, bitte ihn um eine Definition des Worts: Gesang, für welchen ich ihn einen so lebhaften Antheil habe nehmen sehen. Ich glaubte anfänglich, ich hätte eine unanständige Frage an ihn gethan,

dem Anſehen nach, wie er ſie aufnahm. Er war lange verlegen und unentſchlüſſig, ehe er mir antwortete. Endlich, nachdem er ſich erholt hatte, hob er an: „Ich verſtehe unter Geſang nach einander folgende Muſikſtellen, „die angenehm genug ſind, um mit Vergnügen geſungen „werden zu können, ſelbſt ohne Begleitung.“ Ich erwiederte mit Lebhaftigkeit: „Ihre Erklärung paßt auf den „größten Theil der Stücke, die wir ſo eben im Concert „hörten; warum haben Sie ſie nicht ſchön gefunden?“... „weil ſie den italieniſchen Arien beinahe gar nicht gleichen;“ „aber warum intereſſiren Sie ſich ſo ſehr für den „Geſang?“... „Ich müßte mich ſehr irren, wenn man den „Stabat ohne Akkompagnement ſingen könnte. Sie würden die ſchönſten italieniſchen Arien, wenn ſie von der „Begleitung entblößt wären, an manchen Stellen trocken „und langweilig finden, wo die Singſtimme nur die Inſtrumente begleitet.“

Während dieſes Geſprächs ſchlugen wir den Weg nach der Oper ein; es war der Tag für die Opera-bouffa und ich ſahe mich ſchon im Geiſte von neuen Verwunderungen ergriffen. Man ſingt, mein Mann applaudirt aus Leibeskräften. Ich fragte ihn nach dem Texte, weil ich die Urſache ſeines Entzückens größtentheils darinnen ſuchte; er hatte aber die Worte des Textes nicht verſtanden. Einer meiner Nachbaren, der das Buch hatte, gab es mir zu leſen; alles war ſchlechterdings ohne Charakter. Die Arie war voller Laufer und künſtlicher Stellen, die den Virtuoſen des Concerts Gelegenheit geben, Bewunderung zu erregen, aber unſern Zuhörer machte ſie Langeweile, bis ihm eine Aria-bouffa wieder belebte. Verſichert, daß ihm ſelbſt eine Sonate gefallen würde, wenn man italieniſch dazu ſänge, hatte ich große Luſt, ihn zu fragen, ob die Stimme, die er eben gehört, ſo viel Präziſion, Anmuth und Richtigkeit in den Geſang gelegt hätte, als Herr Nault in ſein Flöten-Concert; aber ich wurde durch meine Furchtſamkeit zurückgehalten, ihn zu beleidigen.

Es könnte noch eine ganze Reihe ſolcher Eigenthüm-

lichkeiten angeführt werden, aber dergleichen Lächerlichkeiten koſten mehr Zeit, als ſie nützen; ich will daher abbrechen.

Von welcher Art auch dieſe inconſequenten Meinungen ſind, ſo ſehe ich doch keinen Nachtheil dabei, wenn eine die andre nicht tyranniſirt; wenn der weniger Unterrichtete den Geſchicktern nicht verachtet und einen Haß auf ſeine Werke wirft. Es iſt beſſer, wir leben in Frieden und laſſen jeden ſeine ſchwache Meinung über das, was er fühlt und ſelbſt über das, was er nicht fühlt.

Wir wollen uns an Voltaire erinnern und mit ihm ſagen:

On hait la tyrannie
Mais la plus execrable et la plus impunie
Est celle qui commande et la haine et l'amour.

Journal von Paris,
den 25. Mai 1779.

An die Herausgeber des Journals von Paris.

Meine Herren!

Es iſt mir durch Zufall ein Exemplar des kleinen Propheten aus Böhmiſchbroda in die Hände gefallen, eine Brochüre, die im Jahre 1752 während des großen Streits der Bouffons erſchien, wo die Leute von Geiſt und Verſtande zu ihrem Vergnügen gegen die alte Pſalmodie ſchrieben, die wir franzöſiſche Muſik nennen, und ſie mit vollem Rechte arm ohne Einfachheit, weitſchweifig ohne Würde und traurig ohne Ausdruck fanden; ſie trieben ihren Spaß damit. Aber ſie ſchlugen unſern Componiſten vor, Opern im Geſchmacke der berichtigten Arie des Tracollo zu ſchreiben, die noch die der Polenda *) übertreffen ſollte, in welcher man ganz genau die Erbſen im Topfe kochen hörte;

*) Wahrſcheinlich der Name einer alten komiſchen Oper.

aber dieſe Idee ſchien nicht durchaus glücklich zu ſein. Man dankte die armen Bouffons, die mir viel Spaß gemacht haben, denn ſie waren wirkliche Narren, wieder ab; man ahmte ihre komiſchen Opern-Arien, worinnen ſie ſich gefallen hatten, nach; wollte aber nicht glauben, daß der Styl des Tracollo und der Potenda vielleicht der des Theſeus, aber nicht des Dardanus ſei; man hielt ſie indeſſen doch für gute Opern-Muſik wie vorher. Ich komme nun wieder auf unſern kleinen Propheten zurück. Dieſe Spielerei hatte mir zu einer Zeit gefallen und amüſirte mich beim Wiederleſen nochmals, aber eine Stelle darinnen fiel mir beſonders auf. Man muß ſich erinnern, daß es ein Prager Student iſt, der, nachdem man ihm eine Ohrfeige gegeben hatte, auf einmal begeiſtert wurde und die ſchönſten Sachen über die Muſik ſprach. Die Stelle iſt folgende:

„Und ich habe einen beſondern Menſchen gemacht, „habe ſeinen Kopf gebildet und ihn belebt, und ich habe „ihm geſagt: Du ſollſt Genie haben, und er hatte es."

„Und als es Zeit war, ſandte ich ihn aus und ſagte „ihm: bemächtige Dich des Platzes, den ſie Akademie der „Muſik nennen, wenn es auch keine iſt, und reinige ihn „von alle der ſchlechten Muſik, die ſie von Leuten haben „machen laſſen, die ich niemals verſtanden habe."

„Und Du wirſt Dich über das Feuer und die Kraft „wundern, die ich in Deinen Kopf gelegt und über den „Ueberfluß der Ideen, womit ich Dich verſehen habe."

„Und ſie werden das, was harmoniſch iſt, baroque „nennen und was fade iſt, einfach. Und wenn ſie Dich „einige Zeit werden Barbar genannt haben, werden ſie „ſich vor der Macht Deiner Muſik nicht mehr ſchützen „können, denn ſie hat ihre Ohren geöffnet."

Iſt dies nicht ein Stückchen, was das Anſehen einer Prophezeihung hat? Man kann nicht zweifeln, daß dies nicht eins von den Bildern iſt, durch welches eine höhere Stimme einen Reformator der Muſik hat anzeigen wollen. Man könnte glauben, wenn man nicht die gewöhnliche Auslegung der ſymboliſchen Stelle kennte, daß der durch

den Propheten bezeichnete Reformator Rameau wäre; aber man weiß nur zu gut, daß die Propheten der italieniſchen Muſik nicht prophezeihen, um die Welt auf die Rameauſche Muſik aufmerkſam zu machen. Man wünſcht daher zu wiſſen, ob der große Reformator ſchon gekommen iſt oder nicht, und bittet Herrn Gabriel Johann Nepomuck Franz von Paula Waldſtore, genannt Waldſtörchel, gefälligſt anzugeben, wenn er noch mit dem prophetiſchen Geiſte, den ihm die Ohrfeigen verſchafft haben, in Verbindung ſteht, welcher von den großen Componiſten unſers Zeitalters unter den beſonders gemachten Menſchen, den die Prophezeihung bezeichnet, zu verſtehen iſt?

Journal von Paris,
im Juni 1779.

Schreiben eines Muſikfreundes an einen der Muſik Unkundigen.

Sie haben mir Ihre Zweifel über einige Punkte der Muſik mitgetheilt und bitten mich, ſie zu entſcheiden. Das, was Sie vorzüglich zu intereſſiren ſcheint, iſt die Ueberzeugung des wahren Sinnes des Worts Melodie, damit man wirklich einen richtigen Gebrauch davon machen könne. Sie ſind verdrießlich zu hören, daß Opern, welche Kenner und Nichtkenner entzücken, keinen Geſang, keine Melodie haben ſollen. Dieſe Behauptung ſcheint Ihnen ſelbſt in wahrem Widerſpruche mit dem verſchwenderiſchem Beifalle dieſer Werke zu ſtehen. Sie haben ſich nicht betrogen; und ohne die Muſik zu kennen, haben Sie ſo viel natürliche Gaben und richtige Anſichten, als andre, die durch ihre Kenntniſſe mehr irre geführt werden. Wir wollen daher einige Grundſätze feſtſtellen, die Ihre Ideen in dieſem Punkte erhellen und feſtſtellen können.

Es giebt in der Muſik, und kann nichts andres geben als: Melodie und Harmonie, Geſang und Akkorde;

die Kunst kann diesen Hauptsätzen nichts weiter hinzufügen *). Die Melodie besteht in der Folge angenehmer und taktmäßig geordneter Töne; die Harmonie in der Coexistenz, selbst ungeordneter Töne, von welchen das Ohr den einen mit dem andern verträglich und wohlklingend findet. Ich glaube nicht, daß jemand diese Definition anfechten kann; daher wird ihre einmal anerkannte Richtigkeit auch alles erklären was Sie wünschen. Sie werden mithin schon erkannt haben, daß es die Melodie vorzüglich ist, worinnen die Macht der Musik besteht: daß in ihr die Härte oder Weichheit, die Anmuth oder Kraft herrscht; sie allein giebt den Tönen einen Charakter, und Züge, die sie auszeichnen und ihre Vorherrschaft ankündigen. Die Harmonie hat nur eine Form und ein Gesicht; die Melodie ändert jeden Augenblick ihre Figur und ihre Melodie **) ab; die Harmonie besteht in einer bestimmten Anzahl von Akkorden in jeder Tonart und sind die nämlichen, die man immer anwendet, und zwar oft in der nämlichen Ordnung; die Verbindungen der Melodie aber sind unerschöpflich und unendlich. Um endlich diesen Betrachtungen die Erfahrung an die Seite zu stellen, so berauben Sie nur die schönste Arie ihrer melodischen Formen, führen Sie sie nur nach allen ihren Akkorden aus, und Sie werden die vollkommenste Harmonie haben; aber da diese Harmonie allein dem Ohre das nicht wieder zurückrufen kann, was die Arie ursprünglich

*) Ich glaube doch, daß es in der Musik außer den genannten Bestandtheilen annoch einen wesentlichen giebt, und dies ist der Rhythmus ein Bestandtheil der Symmetrie, die jedem Musikstücke erst die rechtliche Form und Schönheit verleihen muß.

**) Die Melodie der Harmonie ist besonders in dem doppelten Contrapunkte bemerkbar, und ist ein höchst beachtungswerther Gegenstand des Componisten. Noch ehe ich dieses Werk kannte, fühlte ich schon die Wichtigkeit derselben, und widmete ihr in meiner Theorie der Tonsetzkunst eine nicht geringe Aufmerksamkeit. Der Uebersetzer.

war, so werden Sie daraus erkennen, daß wenn man die Melodie verändert, es eben so gut ist, als wenn man die ganze Arie verändert; es ist gerade so, als wenn man den rohen Stein, den Block, mit den geschliffenen, faconnirten bearbeiteten Steine vergleichen wollte. Ohne Zweifel verdienen diese zu einfachen und gewöhnlichen Bemerkungen nicht, daß man sich dabei aufhält, aber sie können zu andern, weniger trivialen und nützlichern führen.

Ich habe bemerkt, daß sich viel Menschen in Betreff des wahren Sinnes des Worts Melodie irren, und ihr die Eigenschaft der Sangbarkeit nicht beilegen, die man einem Musikstücke, das zum Singen bestimmt ist, beilegt. Ich spreche nur für diejenigen, die aufrichtig sind; denn es giebt Menschen, die die Wahrheit so sehr fliehen, wie andre, die sie ernstlich suchen; wir wollen daher nur diejenigen aufzuklären suchen, die unwillkührlich irren; und damit sie leichter von ihren falschen Bemerkungen zurückkommen, wollen wir die nachtheiligen Folgen, die daraus entspringen, aufstellen.

Wenn man das nur für Gesang anerkennen wollte, was man singen kann, so müßte alles, was ein Unwissender ohne Stimme, ohne Gehör und ohne Uebung nicht executiren kann, auch kein Gesang sein. Alle schöne und zugleich brillante Stücke, die durch die Instrumente der ersten Virtuosen dem Publikum angenehm gemacht werden, ohne daß darinnen die natürlichen Mittel, (die menschlichen) in Berührung kommen, würden demnach auch keinen Gesang enthalten. Alle diese, wo sich die Haupt-Melodie über dem Basse bewegt und in den Instrumenten liegt, hätten auch keinen Gesang aufzuweisen. Die Ouvertüre der Iphigenia, die von der ganzen Welt mit Vergnügen gehört wird und auch von Niemand vom Anfange bis zu Ende allein gesungen werden kann, hat folglich auch keinen Gesang: diese fehlerhaften Consequenzen wachsen und vervielfältigen sich unter meiner Feder; es ist ein Strom, der mich bedrängt. Wenn wir sie nun mit unsern anfänglich aufgestellten und unwiderleglichen Grundsätzen vergleichen,

so fühlen wir, daß diese Folgerungen unzulässig sind. Haben Sie die Güte zu bemerken, daß die Stücke; geeignet von der ganzen Welt gesungen werden zu können, und wie man sagt die Menge ansprechen, einfach, kurz und fast durchgängig lustig oder gefällig und deswegen populaire Gesänge sind. Der Himmel bewahre mich vor den Gedanken, den Werth dieser Stücke herabzusetzen. Wir wollen die naiven, unschuldigen und familliairen Gesänge auch nicht vorschreiben; denn wir wissen nur zu gut, daß sie den Kennern so gut wie den Nichtkennern gefallen; sie sind wie das Brod ein Bedürfniß für Arme und Reiche. Aber alle Schönheiten der Musik auf diese Klasse von Schönheiten, und jede Melodie auf diesen Charakter der Melodie zu beschränken, hieße die Worte sichtbar mißbrauchen und über die Kunst als ein Mann sprechen, der Mühe hat, mit der äußern Schale fertig zu werden.

Mit Grundsätzen bewaffnet, die Sie sich so eben eingeprägt haben werden, treten Sie in die Schranken; streiten Sie für den großen Mann, den Sie bewundern, und setzen Sie Ihre so gerechte Bewunderung unter den Schutz der Beleidigungen, der Fehler und der Unwissenheit. Hat seine Musik Gesang? wird man sagen; antworten Sie hierauf: mit was reizt man denn das Ohr der Kenner und Nichtkenner? Geschieht es durch Akkorde? Es giebt keinen einzigen neuern in der Musik einzuführen; und Sie wissen, wie sehr die Macht der Akkorde beschränkt ist. Singen Sie, wird man sagen, das, was Ihnen in der Iphigenia, oder in dem Zorne Orest's, oder in seiner bewegten und quälenden Ruhe so sehr gefällt ꝛc. „Der Himmel be„hüte mich," werden Sie antworten, „ein Stück allein „aufführen zu wollen, was den gleichzeitigen Zusammen„tritt einer Stimme mit sechzig Instrumenten erfordert; „ich würde mich einer solchen Lächerlichkeit aussetzen, daß „sich mein Ohr für alle Musik verschlösse und würde nicht „mehr würdig sein, etwas weiter zu hören. Was kümmere „ich mich darum, ob die Melodie die Flöte, oder das Fa„got, oder eine Stimme allein, oder dreißig Instrumente

„nach einander zu ihrem Organe hat? Welche Umwege sie „auch nimmt und sich gleichsam zu verlieren scheint, so „werde ich mich doch bemühen, ihr mit einem Instinkte zu „folgen, der mich nicht irre führen wird. Auf welche Art „sich auch mein Ohr theilt, wie Argus seine hundert Au„gen; ich bin überall gegenwärtig, überall beschäftigt und „zufrieden gestellt.“

Eine wesentliche Bemerkung, die ich Ihnen empfehlen will, ist die: daß, wenn jeder Componist nur einzig und allein den Umfang des Gesanges, den melodischen Styl seinem Zeitalter anpaßt, das unumschränkte Genie Glucks die Melodie aller Zeitalter umfaßt. Er gleicht dem Nestor Homer's, der die Weisheit verschiedener Generationen in sich vereinigt. Wenn er im Tempel des Apollo die heiligen Priesterinnen zu seinem Gottesdienste beruft *), so klingt der Marsch der sie leitet, beinahe so, als wenn ihn Corelli hätte componiren können; die Melodie ist einfach und selbst die Harmonie zeigt sich, wie bei Corelli, ernst und rein: kaum eine einzige Dissonanz stört darinnen die glückliche Sympathie, die sanfte Uebereinstimmung der Töne. Wenn Calchas den Herrschern der Erde eine wichtige Lehre giebt und sie bittet, dem Gebote der Götter gehorsam zu sein, so nähert sich die Melodie der des Lulli, aber mit mehr Kraft und Würde, als Lulli der seinigen gegeben haben würde. Von diesen Stücken, die so einfach sind, daß man glauben könnte, sie gehörten andern Jahrhunderten an, gehen Sie nur stufenweise auf die köstlichen Arien des Orpheus, der Alceste, der Armide und der letzten Iphigenia über; und gehen Sie alle Recitative des Orchesters durch, die durch eine moderne Melodie so mächtig und abwechselnd belebt sind, und Sie werden einen unendlichen Zeitraum der Dauer dieser Kunst durchlaufen haben; das Genie Glucks den ganzen weiten Raum bedecken sehen, und auf einmal auf zwei Extremitäten stoßen; Sie werden

*) In der Oper Alceste.

den fruchtbaren Componiſten erkennen, den Beſitzer aller Reichthümer der Melodie, die er, dem Gebrauche huldigend, jeder Situation, jedem dramatiſchen Effekte anpaßt. Ohne Zweifel wird der ausſchließende Beurtheiler, der die reellen Schönheiten in den Gemianiſchen, Händelſchen, Rameau'ſchen, Vinciſchen, Haſſiſchen ꝛc. Muſiken nicht zu unterſcheiden weiß, diejenigen in den Gluckſchen Opern, die ſich dem Genre dieſer verſchiedenen Componiſten anſchließen, nicht zu beurtheilen vermögen; aber in welche dunkle Klaſſe ſoll man den vorgeblichen Kenner verweiſen, für welchen das Schöne nur aus dieſer Epoche und unter ſolchen Namen ſchön iſt? Was würde man im Gegentheil von einem Maler denken, der, wenn er ſich das Verdienſtliche verſchiedener Manieren angeeignet hat, die anmuthigen und weichen Bewegungen des Albanus mit den ernſten und ſchrecklichen Farben des Michel Angelo vereinigte? Denken Sie darüber nach und machen Sie darauf die Anwendung; ſie iſt nicht ſchwer.

Ich habe die Ehre zu ſein ꝛc.

Journal von Paris,
den 2. Juni 1779.

Antwort auf vorſtehenden Brief.

Wenn ich die Ideenfolge, die Uebereinſtimmung der Schreibart und den Ton der Mäßigung, der in Ihrem Briefe vorherrſcht, mit der in dem Journal von Paris, vom 25. Mai eingerückten Diſſertation, unter dem Titel: Meine Verwunderungen in der Muſik, vergleiche, ſo finde ich, daß Sie entweder der Geliebte oder der Gemahl der Dame ſind, die in den eliſeeiſchen Feldern ihr Manuſcript verloren hat. Dieſe Schöne ſind Sie ſelbſt; ich wette darauf.

Ob Sie nur eine Perſon, oder zwei Körper mit einem gleichen Geiſte belebt, ſind; ob Ihre Verbindung geſetzlich

iſt oder nicht, kommt hier nicht in Anſchlag: genug, Sie haben ein Verdienſt, was man Ihnen nicht abſtreiten wird, und was um ſo lobenswürdiger iſt, als in dieſem Augenblicke der beabſichtigten Gährung in der Muſik, alle gleiche Grundſätze durch den Partheigeiſt vernichtet zu werden in Gefahr ſind. Sie ſprechen mit Beſcheidenheit von einer Kunſt, von welcher Sie die Geheimniſſe zu beſitzen ſcheinen.

Sie erſcheinen, einen großen Mann zu ſchützen, wider den man ſich mit Wuth verbindet; der die Verdienſte keines Menſchen angefochten und keine andern Waffen hat, als daß er unaufhörlich für unſer Vergnügen arbeitet; Sie vertheidigen ihn, ohne einen andern Componiſten zu verdunkeln; und wenn die Feinde Glucks den Beifall der fünf Opern: Orpheus, Armide, Alceſte und die zwei Iphigenien durch den Beifall des einzigen Rolands zu erſticken trachten, ſo bezeugen Sie mein Herr oder Madame, den Talenten Piccini's doch ebenfalls Ihre Bewunderung und bitten ihn nur noch um ſieben oder acht Opern, ſo ſchön wie Roland, ohne dabei zu bemerken, daß das ſchönſte Stück dieſes Werks nach der Manier Glucks bearbeitet ſei. Sie wollen uns nur einen Fingerzeig durch die Unterlaſſung dieſer Bemerkung und eine Veranlaſſung zu dem Vergleiche geben, daß die zwei berühmten Männer (die in der Anſicht über die Melodie, Harmonie, und der Muſik im Allgemeinen nicht differiren) ſich in Betreff der Effekte der Kunſt einander nähern würden, wenn Herr Piccini die Grundſätze der Italiener *) abſchwören und die beſſern von Gluck annehmen wollte.

Wenn es mir Vergnügen macht, die Unpartheilichkeit zu bewundern, mit welcher Sie den großen Meiſtern Gerechtigkeit widerfahren laſſen, ſo iſt mein Zweck nur einzig und allein, der höflichen Form, in welcher Sie Ihre Mei-

---

*) Dieſe Grundſätze ſind: aus der Oper ein Concert, und aus dem Kaffehauſe einen Verſammlungsort für die Unterhaltung zu machen.

nung einkleiden, einen Werth beizulegen; und ſelbſt Ihre Meinung iſt es, die ich vorzüglich verehre. Ich, unwiſſend, und durch den größten Theil der modernen Schriften über die Muſik in meiner Unwiſſenheit beſtätigt, in welchen ich trotz aller Gelehrſamkeit nichts als eine fade Anwendung der techniſchen Worte, als: des Rhythmus, Metrums, Modi, Motivs und der Periode ꝛc. habe ausfindig machen können; in der Mitte der Mißbräuche, oder wenn Sie lieber wollen, in gleicher Lage der Kenntniß; welche Verbindlichkeit bin ich Ihnen nicht ſchuldig, mich durch eine einfache und beſtimmte Erklärung des Wortes Melodie belehrt zu haben, daß die Melodie auch im Baſſe oder in den andern Inſtrumenten vorherrſchen kann; Sie entwickeln den Zauber, den ich in den Opern Glucks empfunden habe; Sie verſetzen mich in die Vorſtellungen der Armide, Orpheus, der Alceſte ꝛc. ſelbſt; in dem letzten Werke verweile ich mich bei dem eigenthümlichen Chore der Teufel, worinnen alle Stimmen unisono eine und dieſelbe Note ſechszehn Takte lang aushalten. Entzückt von der Wirkung dieſes Chors, rufte ich immer aus: das iſt herrlich, das iſt ſchön! aber der Geſang fehlt, bis Sie mir, als beſſer inſtruirter Mann, das Verfahren Glucks ſo erklärten: „Gluck hat nicht geglaubt, daß Teufel, die ihre „Beute zurückfordern, ihre Intonationen variiren dürfen; „es iſt der Baß, den er ſingen läßt; er vertraut die „Melodie ſeinem Orcheſter an, in welchen der Zuſammen„tritt der Poſaunen einen ſo imponirenden Effekt hervor„bringt.“

Von Ihnen geleitet und durch Ihre Einſichten aufgeklärt, werde ich in der Folge die Meiſterwerke dieſes Mannes doppelt genießen: ich habe davon ſchon eine Probe in der erhabenen Stelle des zweiten Akts der Iphigenia in Tauris empfunden, nachdem Oreſt durch den Anfall von Wuth ganz ermattet in einen ohnmächtigen Zuſtand verfällt und ihn für Ruhe nimmt: Gluck legt ihm nur unarticulirte Töne in den Mund, und das Orcheſter vertritt als handelnde Perſon ſeine Stelle. er malt bewunderns-

würdig den innern von der Seele des unglücklichen Oreſtes nicht zu trennenden Tumult.

Es würde unnütz ſein, mehr ſolche Stellen hier anzuführen, wovon die Opern Glucks ſo voll ſind; es giebt aber wirklich Menſchen, die die Wahrheit recht vorſätzlicherweiſe fliehen (nach Ihrem ſehr glücklichen Ausdrucke), und mit Fleiß verkennen, daß Gluck „Beſitzer aller Reichthümer der „Melodie, der Verſchiedenheit der Effekte, der Benutzung „der Regeln, der Vertheilung und Anwendung dieſer und „jener Stimmen, dieſes und jenes Inſtruments, immer „faßlich in jeder Situation, iſt.“ Ihre Vergleichung Glucks mit Neſtor umfaßt das Licht vieler Generationen, und muß jeden wahrheitsliebenden Manne richtig erſcheinen.

Aber erlauben Sie mir wohl, da Sie die Urſachen ſo gut durchdrungen haben, mit Ihnen auch den Deſpotismus unterſuchen zu dürfen, den ſo viele Unwiſſende mit fremder Stimme und falſchem Takte auszuüben trachten? Worinnen beſteht denn die beſonders für die Muſik ſo affektirte Sucht, über eine Kunſt, die man nicht kennt, zu predigen? wir haben es ja mit keiner Religions-Trennung zu thun, oder zu Gunſten des unſterblichen Vernet gegen Carl Vanloo. In der Literatur hat man der ſchönen Tragödie Racine's, um ihn zu vernichten, niemals die allerliebſten Fabeln Lafontaine's entgegengeſetzt, und die Mändel niemals citirt, um zu beweiſen, daß Mahomet eine ſchlechte Tragödie ſei. Dieſe Art zu entſcheiden, die man ſich nur in der Muſik erlaubt, iſt ſie nicht eine Folge der ſo gewöhnlichen Irrthümer, die Sie aufſtellen? Man erkennt nur für ſangbar, was man ſingen kann; alles das, was der Unwiſſende, ohne Ausbildung der Stimme, des Gehörs und ohne Uebung ſelbſt ſingen kann, nennt er Geſang, und das, was ſein Organ überſteigt, keinen. So ein Menſch kann die Colonnade des Louvre, die Mediceiſche Venus, die Meiſterwerke des Raphaeliſchen Pinſels ſehen; er fühlt, daß er niemals Gebäude, Statüen und Gemälde machen wird und urtheilt, daß ihm mithin dies alles nichts angeht, und daß die Baukunſt, die Malerei,

die Bildhauerei für ihn Künste sind, über welche er nichts sagen darf; aber er singt, (man verzeihe mir diesen Ausdruck, es giebt keinen andern, die Art und Weise zu bezeichnen, wie man die Töne übel oder böse wählt, um sich an den naiven und traulichen Gesängen; das tägliche Brod der Armen und Reichen, zu ergötzen), er singt doch; und da sein schimpflicherweise falsches Organ einige Töne hervorbringen kann, so raisonnirt er über Musik, und wirft sich zum Lehrer dieser Kunst auf.

Und was thun endlich unsre Gelehrten? sie lesen einige lyrische Wörterbücher, und erbauen daraus so viel Früchte, daß der andre, der Bayle ganz auswendig zu wissen glaubt, weil er das ganze Dictionair gelesen hat, so verwirret wird, daß er nicht einmal den Zusammenhang der zwei Colonnen jeder Seite finden kann: sie geben endlich Brochüren über den Modus major und minor, das Metrum ꝛc. heraus. Wollen Sie nun wissen, was man von dieser Wissenschaft zu halten hat? Machen Sie sich den Spaß mit einer Untersuchung, die mir mit einigen von ihnen vollkommen geglückt ist. Geben Sie vor, daß in einem Concerte zwei Symphonien gespielt werden sollen, und lassen Sie eine zweimal spielen, und zwar: setzen Sie das eine Mal ein, zwei oder drei Intervalle aus andern Stücken hinein, und keiner von den Richtern, die so empfänglich für die Gleichheit der Töne, die Rührung und selbst jeder einzelnen Note sind, wird bei der zweiten Symphonie sagen: das ist die nämliche. Gehen Sie alsdann an ein Klavier und bitten Herrn Piccini, einige Arien aus seinen hier noch unbekannten Werken zu singen (z. B. aus der in London gegebenen Opera boulla: (Vittorina) lassen Sie ihn nun statt des komischen italienischen Textes, die pathetischen Worte aus der Oper Roland: „J'ai perdu ce que „j'aime, Medor n'est plus rien pour moi.“ singen; oder wenn Piccini in seinem spaßhaften Versuche zu dem Akkompagnement der Arie des edeln und tragischen Styls aus Roland: je me reconnois etc. diese Worte:

„Prends ce papillon,
„Mon Compère,
„Sur le cotillon
„De ma mère“ etc.

ſänge, ſo ſollten Sie die Herren in allen dieſen Fällen bravo, bravissimo ſchreien hören. Ich könnte wohl noch manche andre ſpaßhafte Verſuche über die Kenntniſſe unſerer Geſetzgeber anführen, aber ihre Urtheile beurkunden ſich von ſelbſt, und außerdem will ich mir eben ſo wenig wie Sie, gern Feinde zuziehen.

Ich habe die Ehre ꝛc.

Journal von Paris,
den 11. Juni 1779.

An die Herausgeber des Journals von Paris.

Meine Herren!

Unſer Enthuſiasmus für die erhabenen Productionen Glucks, der durch den glänzenden und unveränderlichen Beifall ſeiner zahlreichen Werke gerechtfertigt wird, verhindert uns keineswegs, durchgehends alle Talente zu ehren, wo wir ſie bemerken, und in Folge deſſen Herrn Piccini alle Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen, die er verdient. Unſere verhältnißmäßige Verehrung iſt nichts weniger als ausſchließlich. Dies ſind die Geſinnungen einer großen Anzahl der Anhänger des Ritters Gluck, und das Stillſchweigen, welches ſie über die Oper Roland ꝛc. beobachtet haben, beweiſt hinlänglich die Achtung, die ſie für Herrn Piccini haben.

Nach dieſer Art zu denken und zu handeln, ſehen wir uns genöthigt, ſo viel nur immer von uns abhängt, eine Schrift zu entkräften, ſelbſt zu beſchimpfen, die unter dem Titel: **Unterhaltungen über den wahren Zuſtand der Oper in Paris**, erſchienen iſt.

Der Verfaſſer dieſer Brochüre; indem er die Werke Glucks auf eine übertriebene und lächerliche Weiſe zu kritiſiren affektirt, um die noch mehr übertriebenen und lächerlichern Lobeserhebungen über die Muſik des Roland verſchwenden zu können, hat ſich faſt vorgeſetzt, durch die ſo offenbare Ironie, Herrn Piccini lächerlich zu machen und das Publikum gegen ihn einzunehmen. Eine ſo raffinirte Schlechtigkeit iſt unverzeihlich, und es ſollte uns außerordentlich leid thun, wenn man uns dieſe unredliche und unehrliche Liſt zutrauete, um einen ſchätzbaren Componiſten zu betrüben, und ihn der Nachſicht zu berauben, die er für die Werke nöthig haben kann, welche er in der Folge zu machen ſich vorgeſetzt hat.

Wir bitten ergebenſt, dieſe Erklärung unſerer Geſinnungen in einem Ihrer nächſten Blätter einrücken zu laſſen, und für ganz aufrichtig zu halten.

Ihre ergebenen Diener,
die Glucliſten.

Journal von Paris,
den 4. Juli 1779.

An die Herausgeber des Journals von Paris.

Meine Herren!

Unſre Hochachtung für Herrn Piccini iſt ſo wenig ausſchließlich, daß wir ihm ſehr gern ſeinen Platz unter den größten italieniſchen Componiſten alter und neuer Zeit zugeſtehen. Wir und ganz Europa glauben, daß es keine andre als italieniſche Muſik giebt, und daß er einer der geſchickteſten Componiſten iſt, die es jemals in Italien gegeben hat: dies iſt unſre ganze Erklärung. Wir loben ſelbſt mit Vergnügen das Gute in den Werken Glucks, das heißt: das, wodurch er ſich dem italieniſchen Geure am meiſten nähert, wie es faſt mit dem ganzen Orpheus

und

und vielen andern Stücken ſeiner Opern der Fall iſt. Wenn es etwas giebt, was uns gegen ihn eingenommen hat, ſo iſt es der Fanatismus ſeiner Parteigänger, der uſurpirte Vorzug, den ſie ihm vor allen andern geben zu müſſen behaupten; es ſind die Irrthümer, worein ſie ihm verwickelt haben, und ihn überreden, eine Muſik, welche die beſte war, die er von ſeinen Meiſtern entlehnt hatte, mit einer andern, die ſie griechiſch nennen, und mit einer vergeblichen Melopee zu vertauſchen.

Die Meinung eines Einzelnen ſtimmt nicht immer ohne Ausnahme mit derjenigen eines ganzen Körpers überein, deſſen Mitglied er iſt. Wir wollen die Brochüre unter dem Titel: Unterhaltungen über den wahren Zuſtand der Oper in Paris, weder vertheidigen noch verdammen. Das Publikum mag richten; wir aber erklären und verſichern, daß die Lobeserhebungen, die man Piccini darinnen widerfahren läßt, nichts weniger als Ironien ſind. Nach dem, was ſich die Gluckiſten in der Art ihrer Bewunderung erlauben, haben ſie auch das Recht, Gränzen in dieſer Art feſtzuſetzen? Ihre Mäßigung in Anſehung Rolands iſt wahrhaft verdienſtlich, aber haben ſie die Spöttereien über den Orlandino, die ſchönen Abhandlungen über den Monolog des dritten Akts, und den ſtufenweiſen Angriff des einen unter ihnen über einen vollkommenen Schluß und über einen Taktfehler vergeſſen, ob es gleich weder einen Schlußfehler noch einen Taktfehler giebt? Wir erklären endlich noch einmal, daß, wenn der Verfaſſer der Brochüre einen Fehler gemacht hat, ſo iſt es der: Piccini mit Gluck verglichen zu haben.

Dieſe Zuſammenſtellung war unnütz, ſie kann aber Piccini in keiner Art verdunkeln, der eben ſo wenig Lobeserhebungen als Tadel nöthig hat. Für eine gute Muſik bedarf es keine Prahler, aber für eine ſchlechte allerdings Schutzredner; und wenn Piccini gar nicht exiſtirte, oder wenn man in allen ſeinen Werken nichts Gutes fände, ſo

würden doch die Werke Glucks dadurch nichts mehr gewinnen.

Wir haben die Ehre zu sein

die Piccinisten.

An die Gluckisten.

Stat der verschiedenen Verdienste der Brochüre unter dem Titel Unterhaltungen über den wahren Zustand der Oper.

Meine Herren!

Als Gluckist, und zwar als ganz entschiedener Gluckist schlage ich der unendlich zahlreichen Gesellschaft, von welcher ich zwar keins der würdigsten Mitglieder bin, ergebenst vor, die im Journal No. 185 enthaltene Berathschlagung wieder vorzunehmen.

Ich lade daher die verehrlichen Mitglieder zur Unterschrift und Auswechselung des Akts der Verhandlung ein; der Beschluß war: die Brochüre „Unterhaltungen über den wahren Zustand der Oper," der Vergessenheit durch sich selbst zu überlassen.

Ich aber glaube im Gegentheil, daß man sie mehr bekannt machen und verbreiten muß; es ist die härteste Strafe, die man ihren Verfasser auflegen kann. Aber in dem Zustande, wie das Werk ist, würde man, die Langeweile abgerechnet, daraus gar nicht klug werden können; es ist daher am besten, einen ganz kurzen Auszug daraus zu machen, der eine Beurtheilung der Weisheit, die es enthält, zulässig macht; lassen Sie uns ihn hier-

auf dem Publikum übergeben, er wird jeden belehren, ihn als einen Eingriff in seinen Geschmack und seine Vergnügungen zu betrachten, weil er die wohlgeordneten und effektvollen Opern in Verruf bringt.

Definitions-Gabe.

„Der Gesang ist nicht die Natur „selbst, aber er verbessert sie auf eben die „Weise, wie die Harmonie der Verse, „die sich von der Natur zu entfernen „scheint, ein Mittel der Täuschung wer„den kann.“ Aus der Richtigkeit und Klarheit dieser Definition des Wortes Gesang, wird das Publikum schon auf alle andre einen Schluß machen können; es wird sich aus nachstehender Bemerkung von den Kenntnissen des Autors in der Prosodie, einen hinlänglichen Begriff machen können.

Kenntniß der Prosodie.

„Peuvent-ils ordonner qu'un pere,
De sa main presente à l'autel,
Et pare du bandeau mortel, etc.

Dies ist die Art, wie die Verse in dem Gesange Glucks scandirt sind, und hier die Bemerkung in der Brochüre: „was will dieser ganz mit Dactylen un„terbrochene Gesang sagen?“ und wir fragen: wo ist eine Folge von Dactylen?

Kenntniß der Benennungen.

Der Verfasser der Brochüre nennt das Rondeau, Arie; o du Herr meines Lebens! er kennt nicht einmal die Nomenclatur der Kunst; er weiß nicht, daß das, was das Rondeau charakterisirt, die Wiederholung des Anfanges in den verschiedenen Abtheilungen ist. Wenn daß bloße da Capo das Rondeau aus-

machte, ſo würden alle italieniſche Arien Rondeaus ſein.

Anmuth der Schreibart.

Wollen Sie die Schreibart des geſtrengen Cenſors ſehen? „ſich in die Seite „ſchlagen, um ſich Muth zu machen ꝛc., „ſein Genie ſpornen... Künſtliche Wuth, „die Gluck in der Erſchöpfung laſſen, „und ſchreckliche Schlüſſe verurſachen... „gequälte Worte (ein angebrachter Vorwurf auf die leichteſten Arien), ſtarre „Schreibart, ſelbſt zu ſtarrer Geſang für „Höllengeſänge ꝛc.“ Starr und ohne Aufhören ſtarr, und beſonders den ſanfteſten und leichteſten Arien vorgeworfen.

Unpartheilichkeit.

Wollen Sie ſeine Unpartheilichkeit kennen lernen, ſo iſt es in Roland. „Alle „Arien, alle Recitative, alle Ballets, alle „Chöre vereinigen ſich, aus beſondern „Gruppen eine Hauptgruppe zu bilden, „wo alles Uebereinſtimmung, Wahrheit „iſt.“

Geſchmack in der Litteratur.

Wollen Sie ſeine Genauigkeit und ſeinen Geſchmack in der Litteratur ſchätzen lernen?

„Hat Gluck wohl Urſache, ſtolz auf „den Beifall zu ſein, den er mit den „ſchönſten Stücken der Welt bei einer „Nation eingeärndtet hat, die nur gewohnt war, auf ihrem lyriſchen Theater „die gröſten Albernheiten zu ſehen?“

O! Quinault, Quinault!

„Piccini im Gegentheil hat nicht nur „ein wenig intereſſantes Süjet bearbeitet, ſondern ſelbſt ein ſo undankbares, „was der erhabenen Muſik des Compo„niſten ſehr nachtheilig ſein mußte, weil „es ihn zu keiner Begeiſterung anreizte;

Recapitulation
Definitionsgabe . . o
Kenntniß der Proſodie o.
Kenntniß der Venerungen . . o.
Anmuth der Schreibart . . o.
Unpartheilichkeit . o
Leere . . . . ooooo

Transport . ooooo.
Geschmack in der Litteratur . . . . . o.
Hauptsumme der Verdienste der Brochure. oooooo.

„und unglücklicherweise *) scheint es, „als wenn er sich auch in der Folge auf „ähnliche Sujets beschränken wollte."

Schatten Quinaults! steige aus Deiner Gruft hervor; verfolge Deinen albernen Verläumder, wie die Furien den Orestes; aber singe nicht so gut wie sie in Iphigenia und in Armide singen, denn dadurch würde der Schuldige nicht gestraft werden, sondern Vergnügen empfinden Dich anzuhören. Ueberlaß die Sorge Deiner Rache dem berühmten Akademiker, der sich bemühete, Deine Opern den italienischen Formen anzupassen; er ist von der Brochüre nicht weniger beleidigt als Du; er hat Deine Werke gewählt, er hat diese so undankbaren Werke, die der erhabenen Musik so großen Schaden gethan haben (wie man vorher gelesen hat), in die Hände des Herrn Piccini gegeben. Daß doch der ausgelassene Akademiker auf einmal sein Rächer, der Rächer Glucks und der Deinige werden möchte; der den Verläumder bis zu Deinem Grabe peitschte, und das Publikum dazu mit eben so viel Gerechtigkeit und Hitze applaudirte, als bei Aufführung der neuen Iphigenia!

Leben Sie wohl, meine lieben Freunde! ich will so eben in die funfzehnte Vorstellung dieser Oper gehen und befürchte, die nämliche Erfahrung zu machen wie in der vierzehnten, wo Niemand mehr einen Platz finden konnte.

Journal von Paris,
den 11. Juli 1779.

---

*) Unglücklicherweise ist es ein wahres Unglück, Roland gemacht zu haben. Es ist der Anonym, der uns das sagt: „es „geht aus dieser Zusammenstellung, die wir anzeigen, deutlich „hervor, daß; wenn Gluck durch seine Musik das schönste Ge„dicht von der Welt verdorben hat, Herr v. M. durch seinen „Roland die schönste Musik von der Welt verdorben hat."

An den Verfasser der Brochüre: über den wahren Zustand der Oper, et Compagnie.

Es ist vielleicht unhöflich, einem so respektablen Vereine als der Ihrige ist, nicht aufs Wort zu glauben; ich habe aber den Fehler, von nichts überzeugt zu werden, als was ich sehe und fühle. Ich bitte daher, mir gefälligst durch das Journal von Paris die Adresse anzeigen zu wollen, wo ich die Partitur der Ariette von Berton, die der Ritter Gluck zu seinen Orpheus entlehnt haben soll, sehen kann, damit ich meine Seele beruhige Ich füge dieser Bitte noch die hinzu: mir hinlänglich zu beweisen, daß die Ariette, die Sie mir zu zeigen die Güte hatten, auch wirklich von Bertoni ist, und daß er sie schon eher, als Gluck die seinige, gemacht habe.

Ich habe die Ehre zu sein ꝛc.

L. C. D. B.

Journal von den 18. Juli 1779.

Anekdote.

Man kennt den außerordentlichen Beifall, den die Oper Orpheus von Gluck in ganz Europa gemacht hat. Nachdem sie acht und zwanzig Mal hinter einander auf dem Theater von Parma gegeben worden war, wo die Vermählung des Infanten eine ungeheure Menge Menschen dahin gezogen hatte, wurde sie gestochen. Es ist die erste italienische Oper, die im Stich herausgekommen ist. Einige Zeit darauf wurde Bertoni engagirt, den nämlichen Text für das Theater zu Venedig zu componiren, und er that es mit guten Erfolg. Man ließ die Partitur stechen; aber er verlangte, daß man dem Werke folgende Nachricht an den Leser vorsetzen sollte.

„Nicht ohne ein gewisses Grauen habe ich den Vor„schlag, den Text der Oper Orpheus von dem berühmten „Calzabigi in Musik zu setzen, angenommen, weil der Rit„ter Gluck, der diesen Text schon so glücklich behandelte, „den Beifall aller Nationen Europa's für sich hatte. Als „ich mich an diese Arbeit machte, vermißte ich die Unter„stützung des Dichters, den ich wegen manchen Nöthigen

„gern zu Rathe gezogen hätte, schmerzlich genug; indessen „blieb mir ein noch glücklicherer Umstand übrig, und zwar „der, daß ich die Partitur von Gluck vor Augen hatte, „wonach ich seine Schritte, zum wenigsten den Gang, „welchen er genommen hatte, verfolgen konnte. In wie „fern ich den Zweck, meine Arbeit diesem Muster an die „Seite stellen zu können, erreicht habe, überlasse ich der „Beurtheilung des Publikums."

„Der Beifall meiner Arbeit hat alle meine Hoffnun„gen überstiegen, und ich habe nach den Veranlassungen, „sie herauszugeben, keinen weitern Anstand genommen."

„Ich würde mich sehr glücklich schätzen, wenn ich, „nicht wie der Ritter Gluck, den Beifall aller andern Na„tionen, sondern nur so viel Nachsicht und Güte von ih„nen erhalten könnte, wie man mir in Venedig hat wider„fahren lassen. Zum Preise meiner Bescheidenheit habe ich die „Herren Herausgeber ersucht, diese Nachricht dem Werke vor„zusetzen, um denjenigen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, „dem sie gebührt, und jede Zumuthung von Eitelkeit; ein „Fehler, der meinem Charakter ganz fremd ist, zu vermeiden."

Das, was in dieser Vorrede bemerkt zu werden verdient, ist der Umstand: daß ein geschickter Componist, der schon viel Opern-Gedichte, auf welche Vinci, Jomelli, Buranello, Hasse ꝛc. alle Reichthümer ihrer Kunst angewendet hatten, ohne die geringste Furcht von der Welt (Senza trepidazione) in Musik gesetzt hatte, doch ein gewisses Grauen empfand, nach Gluck den Orpheus noch einmal in Musik zu setzen; daß er sich glücklich schätzte, die Partitur vor Augen zu haben, um den Gang und die Hauptanordnung Glucks verfolgen zu können; daß er die Absicht, die Bewegungen und oft selbst die Grundsätze aller interessanten Stücke des Originals nachgeahmt hat, und daß diese Nachahmung noch jetzt einen großen Beifall selbst bei den Italienern hat, die sonst nichts mehr als die Neuheit lieben. Ich begnüge mich, diese Thatsache angeführt zu haben, und überlasse den geistreichen Menschen, Folgerungen daraus zu ziehen.

Versuch über die Musik, Band IV. Pag. 450.

Aus den elyseeischen Feldern.

Lulli an die Herausgeber des Journals.

Gerechtigkeit, meine Herren, und schnelle Gerechtigkeit; die Asche Lulli's ist entweihet! Durch was ... und wo? In einem schimpflichen Hefte, wo man alles findet, ausgenommen den Geist, die Vernunft, die Höflichkeit und die Kenntniß. Man liest in gewissen historischen, literarischen und kritischen Versuchen über die Niederkünfte: daß es mir Vergnügen gemacht hätte (versteht sich bei meinen Lebzeiten), den schwangern Aktricen den Takt auf ihren Leibern mit Füßen zu treten, und daß ich ihnen dadurch unzeitige Niederkünfte verursacht hätte. Welche Schändlichkeiten! ich habe Ihnen den Strafbaren angezeigt und erwarte, daß Sie Ihre Schuldigkeit thun werden. Es ist sehr natürlich, seine Ehre als rechtlicher Mann aufrecht erhalten zu sehen; ich habe nichts mehr als diese zu bewahren getrachtet, denn man zwingt mich, die Ehre als Componist zu vergessen, nachdem Gluck auf der Bühne Gesetze giebt, wo ich so lange Zeit regiert habe; wo die Lorbeeren den Triumph eines erhabenen Talents bekränzen; wo die Tugend auf dem Throne mit den Grazien vereint ihr Wohlwollen auf das schöpferische Genie ausstreuen; ich sehe da nichts als den verdienten Beifall eines großen Mannes; ich freue mich über seine Ehre fast eben so sehr, als wenn es meine eigne beträfe; ich bin in den letzten Tagen, als man mir dies anzeigte, so erschüttert worden, daß ich die Ruhe der Seligen verließ, um ihn zu umarmen. Daß er noch ein halbes Jahrhundert zu seiner Ehre, zur Freude seiner Nation und zur Qual der Neider leben möchte!

Ich bin, obschon todt, Ihr ꝛc.

Journal von Paris,
im August 1779.

Antwort von M*** an den Verfasser der Unterhaltungen über den wahren Zustand der Oper in Paris.

Ich habe Ihre Antwort *) gelesen; ich habe alles gefühlt, was sie Feines und Boshaftes in sich enthält und erkläre Ihnen, daß sie mich nicht betrübt, sondern mir im Gegentheil Vergnügen gemacht hat, die schnellen Fortschritte Ihrer Kunst zu schreiben darinnen bewundern zu können; denn Ihre Absicht ist klar, correkt und selbst elegant ausgedrückt, etwas, was Ihrer Brochüre wesentlich fehlt. Ich würde Ihnen das nämliche Compliment über den Grund der Ideen machen können, aber Ihre Freunde, die Sie zu Rathe gezogen haben, sind in der Schreibart mehr bewandert als in der Musik.

Ich könnte Sie, besonders in Betreff Ihrer Anführungen, der Unrichtigkeit beschuldigen. Sie behaupten, daß ich Sie als impertinenten Vielschreiber, ohne Geschmack, ohne Höflichkeit, ohne Geist, und als Schul-Pedanten behandelt hätte ꝛc, und doch ist mir keine dieser Beleidigungen in den Sinn gekommen. Ich habe nichts weiter versichert, als daß Sie den italienischen Agenten einer im letzten Zügen liegenden Kabale spielen; ich habe es nur geglaubt, und Ihre Antwort bestätigt es.

Sie geben vor, ich hätte gesagt: daß ein Mann, der schlecht schriebe, auch nicht geschickt wäre, über Musik zu sprechen; ich habe niemals an eine dergleichen Sottise gedacht. Rameau und Tartini schrieben schlecht und sprachen über Musik doch gut.

Sie schreiben über Dactyllen schöne Sachen, die zwar meinen Beifall nicht haben; aber Sie haben sich darauf gesetzt, zu sagen, daß die Arie: Peuvent-ils ordonnes etc. ganz in Dactyllen gesetzt sei, ob sich schon nur ein einziger darinnen findet. Um sich zu überzeugen, ob etwas weiß oder schwarz, oder schwarz oder grün ist, bedarf es nur des guten Willens und der Augen.

---

*) In dem Merkur vom 14. August o. a. abgedruckt.

Sie vergleichen den Beifall der Oper Jodelle, zu einer Zeit der Unwiſſenheit, wo die Kunſt noch in ihrer Kindheit war, mit dem Beifalle der Opern Glucks, wo die Muſik ihrer Vollkommenheit näher gerückt iſt; Sie vergeſſen, daß die Bewunderer Jodelle's nichts beſſeres kannten, als die Stücke aus Jodelle, und daß man auf den nämlichen Theater nichts weiter gab, als Cinna und Andromache; daß, wenn man auf den italieniſchen und auf den übrigen Theatern Europa's die beſte italieniſche Muſik unaufhörlich ausübte, die Muſik Glucks doch den beſtändigſten Beifall gehabt hat; und daß es daher rührt, Armide, Alceſte und Iphigenia mit mehr Beifall aufgenommen zu haben, weil man vorher Roland, das Meiſterwerk wie Sie ſagen, gehört hatte. Diejenigen, die Jodelle applaudirten, waren Ignoranten; diejenigen aber, die dem Ritter Gluck ein öffentliches Denkmal errichtet haben, ſind Meiſter der Kunſt. Es iſt nicht wenig befremdend, wie man ein dergleichen Argument aufſtellen konnte; aber noch befremdender iſt es, daß man es zu wiederholen wagt.

Sie haben behauptet, daß die Bravour-Arie des Orpheus und der Marſch der Prieſterinnen Alceſte's ſichtbar entlehnt wären; ſo wie Sie auch vorausgeſetzt haben, daß die Stelle in Alceſte: „il m'arrache le coeur," von Sacchini entlehnt wäre, die indeſſen bekanntlich aus Gluck copirt iſt. Dieſe ungegründeten und beleidigenden Beſchuldigungen zeugen nur von den Verlangen und der Ohnmacht, ihn zu verdunkeln.

Sie geben zu, daß das, was Sie ein Duet nennen, eigentlich keins iſt; daß Sie einen Geſang, Note für Note, für den nämlichen Geſang halten, der es doch nicht iſt; daß Sie einen regulairen Geſang für ein Recitativ halten, und ein lebhaftes Tempo für ein Allegro. Es iſt bemerkenswerth, daß die Gegner Glucks das Unglück haben, in ſolche Irrthümer zu verfallen, und daß ſie gewöhnlich auf dieſe Irrthümer die ernſthafteſten Kritiken gründen. Sie werfen z. B. dem Ritter Gluck ſehr hart vor, daß er pathetiſche Worte in eine luſtige Bewegung geſetzt hätte, und dies wäre in der That beſonders genug. Man hat

Ihnen aber gezeigt, daß dieſe Bewegungen (rhythmiſche Formen) nichts weniger als luſtig ſind; gut, antworten Sie ruhig: ich habe ſagen wollen, belebt; hierauf kann ich Ihnen aber wieder antworten: Sie beſtehlen Moliere, der ſeinen Jacob ausſagen ließ: daß die Chatouille des Geizigen roth wäre, und als man ihm ſagte, daß ſie grün ſei, er antwortete: ja, grünroth. Das iſt, was ich habe ſagen wollen.

Um zuzugeben, daß die Muſik der zwei Iphigenien, der Alceſte, des Orpheus und der Armide gute Muſik ſei, ſchlagen Sie Gluck vor, auf den Text des Marciß, der nichts weniger als gut iſt, eine intereſſante Muſik zu machen; dadurch, ſagen Sie, wird ſeine Ehre vollkommen und nicht verdunkelt werden. Ja wohl! er hat ſeit zwanzig Jahren dergleichen Ehre genoſſen, und ſchon die Erinnerung erweckt ihm Ekel. Ich meines Theils glaube, daß Sie den Umfang Ihrer Grundſätze ſelbſt nicht kennen; der Componiſt der Neuheiten kannte die wahre Ehre beſſer wie Sie: er wollte eine Oper ohne Text componiren, die nur allein durch den Reiz der Muſik entzücken ſollte. Dies war doch ein completter Triumph!

Wenn die Muſik, die Sie rühmen, nicht dramatiſch iſt, ſo muß man zugeben, daß es doch die Raiſonnements unendlich ſind. Sie geben mir zu erkennen, daß ganz Europa über die Manier lache, wodurch ich den Rang der Componiſten beſtimme; Sie erzeigen mir aber zu viel Ehre, denn ich befürchte, daß Europa mit ſeinen Kriegen, ſeinem Handel und ſeinen Contributionen mehr zu thun hat, als daß es ſich um unſre Brochüren und unſre Journale bekümmern ſollte.

Das Univerſum, glauben Sie mir, träumt ſich von uns wenig.

Ueberdies habe ich den Rang eines jeden Componiſten niemals beſtimmt; Ihnen kommt es zu, einen Künſtler an ſeinen Platz zu ſetzen, den ihm ganz Europa zugeſtanden hat, und den ihm Niemand rauben wird. Sie ſehen, daß man deshalb nicht immer auf Ihre Kritiken geantwortet hat, um die Sache mit einer gedruckten Antwort abzuma-

Sie vergleichen den Beifall der Oper Jodelle, zu einer Zeit der Unwiſſenheit, wo die Kunſt noch in ihrer Kindheit war, mit dem Beifalle der Opern Glucks, wo die Muſik ihrer Vollkommenheit näher gerückt iſt; Sie vergeſſen, daß die Bewunderer Jodelle's nichts beſſeres kannten, als die Stücke aus Jodelle, und daß man auf den nämlichen Theater nichts weiter gab, als Cinna und Andromache; daß, wenn man auf den italieniſchen und auf den übrigen Theatern Europa's die beſte italieniſche Muſik unaufhörlich ausübte, die Muſik Glucks doch den beſtändigſten Beifall gehabt hat; und daß es daher rührt, Armide, Alceſte und Iphigenia mit mehr Beifall aufgenommen zu haben, weil man vorher Roland, das Meiſterwerk wie Sie ſagen, gehört hatte. Diejenigen, die Jodelle applaudirten, waren Ignoranten; diejenigen aber, die dem Ritter Gluck ein öffentliches Denkmal errichtet haben, ſind Meiſter der Kunſt. Es iſt nicht wenig befremdend, wie man ein dergleichen Argument aufſtellen konnte; aber noch befremdender iſt es, daß man es zu wiederholen wagt.

Sie haben behauptet, daß die Bravour-Arie des Orpheus und der Marſch der Prieſterinnen Alceſte's ſichtbar entlehnt wären; ſo wie Sie auch vorausgeſetzt haben, daß die Stelle in Alceſte: „il m'arrache le coeur," von Sacchini entlehnt wäre, die indeſſen bekanntlich aus Gluck copirt iſt. Dieſe ungegründeten und beleidigenden Beſchuldigungen zeugen nur von den Verlangen und der Ohnmacht, ihn zu verdunkeln.

Sie geben zu, daß das, was Sie ein Duet nennen, eigentlich keins iſt; daß Sie einen Geſang, Note für Note, für den nämlichen Geſang halten, der es doch nicht iſt; daß Sie einen regulairen Geſang für ein Recitativ halten, und ein lebhaftes Tempo für ein Allegro. Es iſt bemerkenswerth, daß die Gegner Glucks das Unglück haben, in ſolche Irrthümer zu verfallen, und daß ſie gewöhnlich auf dieſe Irrthümer die ernſthafteſten Kritiken gründen. Sie werfen z. B. dem Ritter Gluck ſehr hart vor, daß er pathetiſche Worte in eine luſtige Bewegung geſetzt hätte, und dies wäre in der That beſonders genug. Man hat

Ihnen aber gezeigt, daß dieſe Bewegungen (rhythmiſche Formen) nichts weniger als luſtig ſind; gut, antworten Sie ruhig: ich habe ſagen wollen, belebt; hierauf kann ich Ihnen aber wieder antworten: Sie beſtehlen Moliere, der ſeinen Jacob ausſagen ließ: daß die Chatouille des Geizigen roth wäre, und als man ihm ſagte, daß ſie grün ſei, er antwortete: ja, grünroth. Das iſt, was ich habe ſagen wollen.

Um zuzugeben, daß die Muſik der zwei Iphigenien, der Alceſte, des Orpheus und der Armide gute Muſik ſei, ſchlagen Sie Gluck vor, auf den Text des Marciß, der nichts weniger als gut iſt, eine intereſſante Muſik zu machen; dadurch, ſagen Sie, wird ſeine Ehre vollkommen und nicht verdunkelt werden. Ja wohl! er hat ſeit zwanzig Jahren dergleichen Ehre genoſſen, und ſchon die Erinnerung erweckt ihm Ekel. Ich meines Theils glaube, daß Sie den Umfang Ihrer Grundſätze ſelbſt nicht kennen; der Componiſt der Neuheiten kannte die wahre Ehre beſſer wie Sie: er wollte eine Oper ohne Text componiren, die nur allein durch den Reiz der Muſik entzücken ſollte. Dies war doch ein completter Triumph!

Wenn die Muſik, die Sie rühmen, nicht dramatiſch iſt, ſo muß man zugeben, daß es doch die Raiſonnements unendlich ſind. Sie geben mir zu erkennen, daß ganz Europa über die Manier lache, wodurch ich den Rang der Componiſten beſtimme; Sie erzeigen mir aber zu viel Ehre, denn ich befürchte, daß Europa mit ſeinen Kriegen, ſeinem Handel und ſeinen Contributionen mehr zu thun hat, als daß es ſich um unſre Brochüren und unſre Journale bekümmern ſollte.

Das Univerſum, glauben Sie mir, träumt ſich von uns wenig.

Ueberdies habe ich den Rang eines jeden Componiſten niemals beſtimmt; Ihnen kommt es zu, einen Künſtler an ſeinen Platz zu ſetzen, den ihm ganz Europa zugeſtanden hat, und den ihm Niemand rauben wird. Sie ſehen, daß man deshalb nicht immer auf Ihre Kritiken geantwortet hat, um die Sache mit einer gedruckten Antwort abzuma-

chen, und ohne Zweifel glauben Sie auch, daß man, um zu antworten, auch das Anſehen haben muß.

Dictum est tamen, non ut aliquid diceretur,
Sed ne taceretur.

Ich habe die Ehre zu ſein ꝛc.

Journal von Paris, im Auguſt 1779.

Bericht über die wiederholte Oper Alceſte.

Die wiederholte Vorſtellung der Oper Alceſte hat den Beifall gehabt, den man von dem ganzen Meiſterwerke, was mit Talent, Einſicht und Eifer der Akteurs ausgeführt wurde, welchen die vorzüglichſten Rollen übertragen waren, erwarten konnte.

Man hat bemerkt, daß in Italien die Muſik mit dem Geſchmacke des verſchiedenen Zeitalters abwechſelt, das heißt: daß eine ſolche Compoſition, die den Beifall eine Zeitlang gehabt hat, zu einer andern Zeit nicht mehr Mode iſt. Dieſe wahre Bemerkung hat Veranlaſſung zu dem Schluſſe gegeben, daß die Muſik keine Kunſt ſei. Wir glauben aber, daß dieſer Schluß falſch iſt, und daß es nicht an der Kunſt, ſondern an den Componiſten liegt, denen man dieſe Veränderlichkeit zuzuſchreiben hat, wenigſtens was die dramatiſche Muſik betrifft. Viele Werke, womit unſer lyriſches Theater ſeit einiger Zeit bereichert worden iſt, gewähren einen hinlänglich fühlbaren Beweis davon. Man kann z. B. verſichert ſein, daß die Vorſtellungen der Alceſte in hundert Jahren die nämliche Wirkung hervorbringen werden, wie heute, wenn die Ausführung keiner Veränderung unterworfen wird, weil der Componiſt die Natur zur Baſis genommen hat, die unverändert bleibt, und weil er Energie und Fruchtbarkeit genug beſitzt, ſeinen handelnden Perſonen nach Beſchaffenheit ihrer Situationen alle die verſchiedenen Ausdrücke zu geben, die ihnen zukommen.

Journal von Paris, im October 1779.

Register

der in diesem Werke enthaltenen Briefe und Aufsätze.

Seite

Brief an einen der Directoren der Oper in Paris. . 1
Brief des Ritters Gluck an den Herausgeber des Mercur de France. 6
Anzeige der Oper: Iphigenia in Aulis. 8
Dedikations-Schreiben zu der Oper Alceste von Gluck. . 11
Dedikations-Schreiben, welches der Ritter Gluck seiner Oper Paris und Helene vorgesetzt hat. . . . 13
Auszug einer Antwort J. J. Rousseau's (unter dem Titel: le Petit-Faiseur a son Prètonom) über eine Stelle der Oper Orpheus. 16
Iphigenia in Aulis. 22
Brief von M. A. A. an Frau von D**. . . . 25
Brief von M. L. A. an Frau von L. C. D. B. . . 32
Brief des Ritters Gluck an L. B. D. R. . . . 33
Der verlorne Abend in der Oper, von M. L. A. . 36
Das Abend-Essen der Enthusiasten. 51
Brief von Framery an den Herausgeber des Mercur. . 79
Antwort des Ritters Gluck auf das Schreiben, welches Framery in dem Mercur de France des Monats September 1776 hat einrücken lassen. 82
An den Redakteur des Couriers von Europa. . . 84
Vertheidigung des Ritters Gluck. 87
Brief an die Herausgeber des Journals von Paris. . 91
Brief an die Herausgeber des Journals von Paris. . 92

Seite

Erſter Brief des Anonymen von Vaugirard an die Herausgeber des Journals von Paris. 93
Antwort des Herrn von La Harpe auf vorſtehenden Brief. 95
Zweiter Brief des Anonymen von Vaugirard an die Herausgeber des Journals von Paris. 102
Dritter Brief des Anonymen von Vaugirard. . . . 106
Vierter Brief des Anonymen von Vaugirard an die Herausgeber des Journals von Paris. 111
Fünfter Brief des Anonymen von Vaugirard an die Herausgeber des Journals von Paris. 116
Brief des Anonymen von Vaugirard an die Herausgeber des Journals von Paris 120
Verſuch über die Revolution der Muſik in Frankreich. 126
Anzeige des Verſuchs über die Revolution der franzöſiſchen Muſik. 161
Analyſe deſſelben. 163
Brief eines deutſchen Edelmannes, welchen man den Verſuch über die Revolution der Muſik geliehen hatte. . 166
Die Brochüre und Herr Hieronymus, eine kleine moraliſche Erzählung 169
Antwort auf den Verſuch über die Revolution der Muſik. 179
Brief eines Eremiten aus den Wäldern von Senart (M. L. M. D. C.) an die Herausgeber des Journals von Paris. 180
Brief von M. L. A. an den Eremit der Wälder von Senart 182
Brief an die Herausgeber des Journals von Paris. . 184
Auszug eines Briefes von einem wirklichen Deutſchen. . 185
Brief an die Herausgeber des Journals von Paris. . 190
Die Erſcheinung 194
Brief von M. L. A. an den Pater Martini. 196
Antwort des Paters Martini auf vorſtehenden Brief. . 203
Bemerkungen über die Oper Armide. 205
Anekdote. 207
Anzeige der Oper Armide. 208
Anzeige der Oper Armide von Herrn von La Harpe. . 210
Brief des Ritters Gluck an Herrn von La Harpe. . . 220

Seite

Brief an den Ritter Gluck 221
Brief des Ritters Gluck an den Anonym von Vaugirard. 227
Antwort des Anonym von Vaugirard an den Ritter Gluck. 228
Brief des Anonym von Vaugirard. 253
Brief eines der Muſik Unkundigen an Herrn von La Harpe. 260
An die Herausgeber des Journals von Paris. . . 262
Antwort des Herrn von La Harpe an den Anonym von Vaugirard. 265
Brief an die Herausgeber des Journals von Paris. . 291
Brief des Anonymen von Vaugirard an die Herausgeber des Journals von Paris. 294
An Herrn von La Harpe. 313
Brief einer Dame an Herrn von La Harpe. . . . 317
Zweiter Brief einer Dame an Herrn von La Harpe. . 322
Glaubensbekenntniß eines Liebhabers der ſchönen Künſte, über die Muſik, an Herrn von La Harpe gerichtet. 324
Brief einiger Muſikfreunde an den Ritter Gluck. . . 329
Antwort des Ritters Gluck auf vorſtehenden Brief. . 330
Brief an die Herausgeber des Journals von Paris. . 330
Brief an die Herausgeber des Journals von Paris. . 331
Antwort von L'Arrivée auf das Schreiben des Herrn Framery. 332
Brief der Frau von F. an eine Freundin. . . . 333
Büſte des Ritters Gluck, auf Befehl des Königs aufgeſtellt. 335
Brief an Herrn von La Harpe auf den Brief eines berühmten Componiſten, welchen er in ſeinem Journale vom [illegible] März aufgenommen hat. 336
An die Herausgeber des Journals von Paris. . . 339
Anzeige der Oper Iphigenia in Tauris von Gluck. . 340
An die Herausgeber des Journals von Paris. . . 343
Brief über Iphigenia in Tauris von dem Ritter Gluck. 344
Begebenheit. 347
An die Herausgeber des Journals von Paris. . . 355
Brief eines Muſikfreundes an einen der Muſik Unkundigen. 357
Antwort auf vorſtehenden Brief. 362
An die Herausgeber des Journals von Paris. . . 367
An die Herausgeber des Journals von Paris. . . 368

Seite

[illegible] die Gl[illegible]. 570

An den Verfasser der Broschüre über den wahren Zustand der Oper, et Compagnie. 572

[illegible]. 574

Aus den [illegible] Zeiten. Brief an die Herausgeber des Journals von Paris. 576

Auszug von M. L.' an den Verfasser der Unterhaltungen über den wahren Zustand der Oper in Paris. 577

Bericht über die Vorstellung der Oper [illegible]. 580

Verbesserungen.

Seite 24 Zeile 21 lies pleure, statt pleuré.

— 356 — 14 lies unerträgliche, statt unerträgliche.

Berlin, gedruckt bei G. Hayn.